


TURISMOS
P

Acculturation

Introduction

Ce ne sont pas les cultures qui sont en contact mais les individus. 1

Il est plutôt rare que l'acculturation se produise à sens unique. 2

Chez des Espagnols très acculturés, vivant désormais loin du noyau communautaire, la cohésion familiale sert d'écran modérateur à l'action dissolvante de la société environnante. 3

La société dominante et fortement majoritaire a des moyens puissants non seulement pour diffuser mais pour imposer le mode général. 4

Je sais bien que, rue d'Belleville, / Rien n'est fait pour moi, / Mais je suis dans une belle ville : / C'est déjà ça. / Si loin de mes antilopes, / Je marche tout bas. / Marcher dans une ville d'Europe, / C'est déjà ça. 5

C'est un processus d'acquisition et de transformation, normal et naturel, de toute société et de tout individu. L'acculturation est l'affirmation et la garantie d'un dynamisme et d'une évolution. 6

Les éléments opposés des cultures en contact tendent à s'exclure mutuellement, ils s'affrontent et s'opposent les uns aux autres ; mais, en même temps, ils tendent à s'interpénétrer, à se conjuguer et s'identifier. 7

L'acculturation est déchirure d'avec le monde d'origine [...]. 8

L'acculturation est un processus dont il est impossible de déterminer la fin [...]. 9

1Roger Bastide cité par Martine Abdallah-Pretceille, article " Acculturation " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 30 - 2 Hervé Carrier, Lexique de la culture, Desclée, 1999, p. 11 - 3 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 124 - 4 Colette Pétonnet, ibid. p. 185 - 5 Alain Souchon, C'est déjà ça, 1993 - 6 Martine Abdallah-Pretceille, ibid., p. 32 - 7 Gonzalo Aguirre Beltran cité par Serge Gruzinski, La pensée métisse, Fayard, 1999, p. 39 - 8 Annie Ernaux, L'écriture comme un couteau, Stock, 2003, p. 77 - 9 Michel Giraud, article " Acculturation ", Pluriel Recherche, 1995, n° 3.

Définition

C'est à l'anthropologie culturelle américaine que l'on doit la formulation conceptuelle de l' " acculturation ".

-Ensemble des phénomènes qui résultent du contact, direct et continu, de groupes d'individus de cultures différentes et qui entraînent des changements dans les modèles de perception et de comportements originaux de l'un ou des deux groupes.1

L'acculturation, c'est l'assimilation d'une culture étrangère, l'adoption de ses valeurs et de ses comportements.
L'étymologie indique qu'il y a gain dans le processus, le préfixe étant *ad*, comme dans addition, et non le *ab* privatif, comme dans abjurer. Le mot a été créé par les anthropologues américains et l'a emporté sur le *cultural change* des Britanniques ou " l'interpénétration des civilisations " que proposaient les Français. Il désigne à la fois le processus d'apprentissage des nouvelles valeurs et les contacts entre deux civilisations, ce qui ne va pas sans heurts, même quand celle qui assimile les autres, immigrants ou indigènes, semble plus avancée et attirante.
On parle, en effet, principalement d'acculturation quand un groupe ou une ethnie s'assimile à une civilisation jugée supérieure, ce qui s'accompagne le plus souvent de la perte de la culture d'origine (*déculturation*) ou de sa transformation (*transculturation*), de regrets, de tensions, voire de conflits au sein des communautés affectées. 2

Synonymes : enculturation, inculturation
Antonyme : déculturation

1 Robert Redfield et al., Memorandum on the study of acculturation, American Anthopologist, 1936 - 2 Hervé Théry, article " Acculturation ", in Roger Brunet, Les Mots de la Géographie, Dictionnaire critique, Reclus & La Documentation Française, 2001, p. 16.

Points de vue

C'est l'acculturation qui transforme les sociétés fermées en sociétés ouvertes ; la rencontre des civilisations, leurs métissages, leurs interpénétrations sont facteurs de progrès et la maladie, quand maladie il y a, n'est que l'envers de la dynamique sociale ou culturelle. 1

Si la boue et les intempéries gênent l'observation, en revanche la vision du bidonville l'été donne la clé d'un mode d'habiter encore rural dont la caractéristique est d'intégrer le dehors. Mais se hâter de conclure à un habitat rural serait une erreur. Comme le bidonville dans son ensemble délivre les messages d'un groupe, l'habitation proprement dite est le langage des gens placés dans une situation biculturelle, de gens soumis au changement. L'habitation est l'expression topique de désirs contradictoires et d'un mode d'être en mutation et, comme telle, aussi variée que les individus auxquels elle convient à un moment donné de leur histoire. [...] Les enfants des migrants sont éduqués par la société française. Les parents craignent qu'ils soient contaminés par les mœurs de cette société, qu'ils deviennent des " voyous " et, ce qu'ils ne disent pas parce qu'ils le vivent tous les jours, des êtres étrangers à eux-mêmes. Le groupe fait contrepoids à l'ingérence étrangère. A l'inverse des vaccinations et des contrôles obligatoires de santé, bien acceptés, l'obligation scolaire n'est parfois tolérée qu'à sept ans comme au Portugal et les colonies de vacances où toutes autres œuvres parascolaires sont systématiquement refusées, sous prétexte de dépenses superflues mais, en réalité, parce qu'elles soustraient l'enfant à l'influence de la communauté. Au sein de la communauté, la transmission des valeurs culturelles, religieuses, morales du pays d'origine demeure encore, dans une certaine mesure, possible. [...]
Les résistances n'empêchent pas l'incorporation de traits culturels français ; le fait qu'au pays, pendant les vacances, on appelle les migrants " les Français ", prouve bien qu'ils ont changé aux yeux de leurs compatriotes. Elles veillent à empêcher la dissolution de l'être et, individuelles ou globales, elles sont d'autant plus visibles que l'acculturation est forte, comme chez les Espagnols. [Au bidonville], à cause sans doute de la pression exercée par les horaires de travail et de l'école, toutes les familles ont adopté le rythme de vie ambiant, sauf une. Chez le Valencien, qui a relâché ses liens avec l'Espagne et fait une demande de naturalisation pour lui et les siens, on vit à l'heure espagnole. Il n'est pas possible d'y souper avant 22 ou 23 heures et ce, bien que les grands enfants ne cessent de quereller leur mère à ce sujet. Inébranlables, les parents persistent à ignorer l'heure française. 2

Le champ de l'acculturation est maintenant plus clairement tracé ; cela a permis de mieux comprendre ce qui advient lorsque des groupes de cultures différentes entrent en rapports prolongés. D'importantes mutations s'observent alors, au niveau des valeurs, des comportements, des croyances et des modes de vie. A la limite, l'assimilation d'un groupe à l'autre peut être pratiquement totale, lorsque par exemple un groupe minoritaire adopte la langue, les institutions et les caractéristiques culturelles du groupe dominant. L'acculturation est particulièrement notable parmi les immigrants qui consentent à se fondre dans la culture du pays hôte, cas typique des Etats-Unis, de l'Australie, de l'Argentine. Mais, encore ici, des degrés existent dans l'identification et il n'est pas rare que des descendants d'immigrants, ayant oublié leur langue d'origine et semblant parfaitement assimilés à la majorité, conservent cependant un profond attachement à certaines de leurs valeurs traditionnelles, telles les croyances religieuses, les coutumes familiales, les formes de vie communautaire, d'expression artistique, [...].

Souvent, l'acculturation est perçue comme l'effet d'une domination subie, à la suite d'une conquête, d'une annexion et du jeu inégal qu'impose alors l'impérialisme culturel. Ces phénomènes se vérifient tout d'abord entre groupes dominés et dominants cohabitant dans la même aire géographique. La notion classique d'acculturation se réfère en premier lieu à ces groupes humains géographiquement voisins. [...] Avec l'avènement des mass média, l'acculturation peut se produire maintenant sans qu'il n'y ait pratiquement de contacts directs entre les diverses cultures en interaction. C'est ainsi que les pays occidentaux, et les Etats-Unis et le Japon, exercent une profonde influence culturelle bien au-delà de leurs frontières. Ainsi, ce type d'acculturation, en se généralisant, tend à l'avènement d'une culture mondialisée.
Il est plutôt rare que l'acculturation se produise à sens unique. Dans le processus d'acculturation, il y a, certes, réceptivité d'une culture par rapport à une autre, mais on observe aussi un processus de sélection, de combinaison, de renforcement ou de rejet des traits culturels. Dans cet échange culturel, il ne faut pas minimiser le rôle des individus [...]. Une majorité pourra donner l'impression d'avoir assimilé des groupes minoritaires mais, très souvent, elle aura elle-même été marquée par la culture de ceux-ci. 3

L'acculturation ne se réalise pas hors d'un contexte, lui-même marqué par une conjoncture spécifique d'ordre historique (esclavagisme, colonialisme), économique (immigration) ou encore politique (indépendance des Etats). Elle varie en fonction du contexte, des rapports de domination, réelle ou symbolique, ainsi que de la nature des relations (libres, forcées, planifiées) [...]. Tous ces paramètres donnent à l'acculturation une forme, une valeur et un sens très différent. L'acculturation est un processus protéiforme qui ne se présente plus dans les mêmes termes que par le passé. 4

J'ai dû me rendre à l'évidence : je ne serai jamais un Français tout à fait comme les autres. Du reste, la femme que j'ai épousée à la veille de mon voyage en Bulgarie était, comme moi, une étrangère en France. Mon état actuel ne correspond donc pas à la déculturation, ni même à l'acculturation, mais plutôt à ce qu'on pourrait appeler la transculturation, l'acquisition d'un nouveau code sans que l'ancien soit perdu pour autant. Je vis désormais dans un espace singulier, à la fois dehors et dedans : étranger chez moi (à Sofia), chez moi à l'étranger (à Paris). 5

Les processus acculturatifs ont donc un double caractère, tel un Janus bifrons. D'un côté, ils sont destructeurs, ou au moins déstabilisateurs, de solides traditions ; l'acculturation est toujours, pour une part, une déculturation et ce d'autant, qu'elle est communément le fait d'une imposition. De l'autre, ils sont créateurs de réalités inédites, par les réorganisations auxquelles ils astreignent les formes anciennes et, surtout, par l'avènement des nouvelles configurations culturelles qu'ils accouchent. Ainsi, alors que les groupes humains sont nécessairement toujours en contact et en situation d'échanges avec d'autres groupes, l'acculturation y est le principal vecteur du changement culturel.
[...] Le fait que l'acculturation soit un processus, et un processus dont il est impossible de déterminer la fin, rend tout à fait irrecevable l'usage - pourtant fréquent dans la pensée commune des relations inter ethniques - de l'adjectif " acculturé ", surtout quand il est substantivé (" les acculturés "), comme est inacceptable toute réification des phénomènes culturels. Le caractère fautif de cet usage est d'autant plus grand que ce dernier repose également sur une conception erronée - parce qu'unilatérale - de l'acculturation, celle qui ne porte attention qu'aux transformations d'une culture " receveuse " sous l'impact d'une autre culture qui est jugée, explicitement ou implicitement, comme lui étant supérieure et à laquelle elle est censée devoir finir par s'assimiler. Il y a là une confusion entre le concept d'acculturation et celui d'assimilation que l'on retrouve sous-tendant le point de vue qui fait de " l'acculturation des étrangers " une condition nécessaire de leur intégration dans leur nouveau pays de résidence, alors que ces deux processus sont, en droit, totalement indépendants l'un de l'autre. Tandis que l'acculturation implique un rapprochement entre cultures différentes, l'intégration, au sens sociologique du terme, renvoie, elle, principalement aux champs social et politique et définit alors une interdépendance étroite entre les différents segments d'une collectivité dont elle exprime le fort degré de cohésion. 6

L'acculturation n'est pas à sens unique [...] les émigrés participent aussi à l'élaboration de la culture nationale [...]. Mais, dans le cas des migrations que les pays européens ont connues depuis la Seconde Guerre mondiale, l'apport des deux parties est inégal. Les migrants, effectivement, ne sont pas des objets manipulés par le système, ils sont les acteurs d'une dynamique sociale, dans la mesure où [...] le projet migratoire est aussi un projet d'accès à la modernité. Mais les relations culturelles et politiques qu'ils établissent avec la société d'installation ne sont pas égalitaires ; ils sont confrontés à une entité historique, politique, culturelle déjà constituées. 7

Lorsqu'il y a interaction des individus, soit ils bougent ensemble (totalement ou en partie), soit ils n'ont pas le même rythme et interrompent alors celui des autres participants. Généralement les individus en interaction remuent ensemble dans une sorte de danse, mais ne se rendent pas compte de la synchronie de leurs mouvements et les exécutent sans musique et orchestration consciente. 8

On dit à celui que l'on " tolère " [...] qu'il peut faire ce qu'il veut, qu'il a pleinement le droit de suivre sa nature, que son appartenance à une minorité n'est pas un signe d'infériorité, etc. Mais sa différence, ou plutôt sa " faute d'être différent " reste la même aux yeux de celui qui a décidé de la tolérer et de celui qui a décidé de la condamner. 9

Faut-il voir ces antennes paraboliques aux fenêtres des banlieues comme un signe des temps ? Comme une ligne de tension entre une fragmentation culturelle de la société française dans un contexte de mondialisation et les enjeux de cette

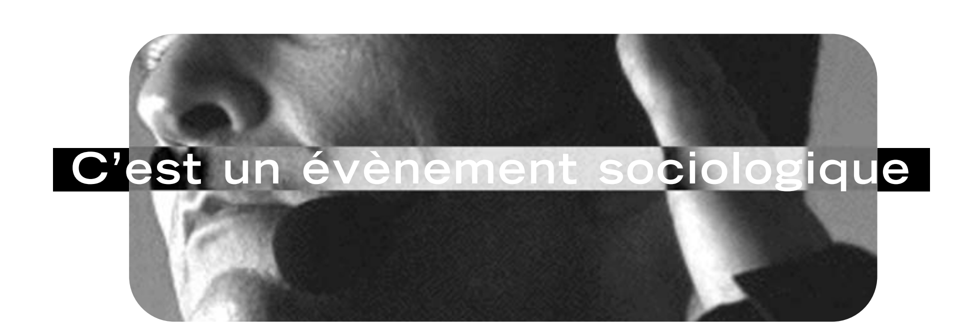
nouvelle civilisation urbaine [...]. De fait, les paraboles du lien social échappent aux modèles de l'action publique mais, à l'heure de la société de l'information où les identités deviennent médiatisées, les décalages semblent de plus en plus marqués entre les fortes capacités de représentations médiatiques et la fragilité de l'action politique. Dans ce contexte, sans doute s'agit-il de s'interroger sur ces étranges lucarnes du lien social dans leur rapport à la construction d'un espace public intercommunautaire, sur la politique de reconnaissance dont semblent participer certains usages de la parabole dans la perspective dynamique d'une tension entre le culturel et le social. Comment des instruments comme la parabole sont-ils utilisés dans des stratégies collectives au nom de la liberté des acteurs de se définir socialement et de choisir leurs propres modes d'affirmation culturelle ? Quels nouveaux récits sont ainsi produits au-delà du clivage classique dans le roman national français entre discours de l'unité et discours de la différence ? [...] Car n'en déplaise à tous les théoriciens de l'exclusion et autres bricoleurs de ghettos conceptuels, les perspectives culturelles des populations les plus démunies s'inscrivent aussi à l'horizon de la globalisation. 10

1 Roger Bastide cité par Martine Abdallah-Pretceille, Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 32 - 2 Colette Pétonnet, ibid., pp. 96-97 - 3 Hervé Carrier, ibid., pp. 10-11 - 4 Martine Abdallah-Pretceille, ibid., p. 31 - 5 Tzvetan Todorov, L'homme dépaysé, Seuil, 1996, p. 23 - 6 Michel Giraud, ibid. - 7 Dominique Schnapper, La France de l'intégration, Gallimard, 1991, p. 95 - 8 Edward T. Hall, Au-delà de la culture, Seuil, Points, 1987 - 9 Pier Paolo Pasolini, Lettres Luthériennes, Points Seuil, 2002, p. 30 - Ahmed Boubeker, " Les paraboles du lien social ", in Jean Métral, Cultures en ville, de l'aube, 2000, p. 184.

Questions

- Comment travailler avec les nouveaux publics, les immigrés, les réfugiés, les apatrides... ? Comment comprendre les réactions, les difficultés, les angoisses, les résistances de ceux qui vivent les situations acculturatives comme " déstabilisantes " ?
- L'acculturation est-elle synonyme de standardisation ?

voir Action culturelle, Animation socioculturelle, Citoyenneté, Education Nationale, Emigré/Immigré, Identité(s), Socialisation.



Acteurs institutionnels

Introduction

Caisse des dépôts et consignations - Mission mécénat (CDC)

Chef de projet

Comité interministériel des villes (CIV)

Comité national des villes (CNV)

Comité de pilotage

Commune

Conseil général

Conseil régional

Direction des affaires culturelles (DAC)

Délégation au développement et à l'action territoriale (DDAT)

Délégation interministérielle à la Ville (DIV)

Direction régionale des affaires culturelles (DRAC)

Direction régionale jeunesse et sports (DRJS)

Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations (FASILD)

Institut des Villes

Maîtrise d'œuvre technique

Maîtrise d'œuvre urbaine et sociale (MOUS)

Mission Ville

Préfecture de Département

Préfecture de Région

Sous-Préfet chargé de la politique de la Ville

Equipe de développement local

Elu

Maire

Commission locale de concertation

...

Définition

Acteur : celui qui agit. De ago (indo-européen) qui signifiait conduire, mener (le troupeau) et a donné aussi agent, agiter, axiome, essai, examen, sans parler de synagogue, démagogue ou ambigu : l'action est multiforme. Les principaux acteurs (...) sont : l'individu (...) ; le groupe, plus ou moins informel (clan, association, lobby) ; l'entreprise ; la collectivité locale ; l'Etat. (...). Pris ensemble, ils constituent le système des acteurs où se tissent des complicités et se dévoilent des antagonismes. 1

1 Roger Brunet, article " Acteur ", in Roger Brunet, Les Mots de la Géographie, Dictionnaire critique, Reclus & La Documentation Française, 2001, p. 19.

Les instances de la mise en place du contrat de Ville

Au niveau national

Le ministre de la Ville

Le ministre détermine la politique de la Ville, anime et coordonne l'action du gouvernement dans ce domaine. Il dispose, en dehors de ses services propres, et selon des formules diverses, des directions centrales des autres ministères concernés (ministère du Travail, ministère de la Jeunesse, de l'Education nationale et de la Recherche, ministère des Affaires Sociales, ministère de la Justice, ministère de la Culture et de la Communication...). L'interministérialité, indispensable à la mise en œuvre de la politique de la Ville, est ainsi favorisée.

Le Comité interministériel des villes et du développement social urbain (CIV)

C'est l'instance décisionnelle de la politique de la Ville. Il arrête les orientations, définit les programmes, répartit les moyens. Présidé par le Premier ministre ou par le ministre chargé de la Ville, il est composé des différents ministres concernés par la politique de la Ville.

Le Comité national des villes (CNV)

Il apporte son concours à l'élaboration de la politique de la Ville et à son évaluation. Il contribue à l'information du public. Il propose des thèmes d'études et de recherches. Il est composé d'élus, de personnalités, d'organismes socioprofessionnels et de militants de mouvements associatifs.

La Délégation interministérielle à la ville (DIV)

Elle constitue l'administration dont dispose le ministre chargé de la politique de la Ville. C'est une structure d'animation qui assure la mobilisation des administrations et des partenaires concernés dans un souci de cohérence politique et technique. Elle intervient dans la préparation des décisions gouvernementales et des débats, dans la mise en œuvre des orientations et dans la répartition des crédits. Elle assure le suivi des contrats de Ville, anime les travaux interministériels et s'organise en centre de ressources sur la Ville.

Au niveau régional

La préfecture de Région
Le préfet de Région veille à la mise en œuvre de la politique de la Ville. Il dispose pour cela d'une Mission-Ville qui assure le relais avec la DIV.

Le Conseil régional
Retenue dans le cadre du contrat de plan Etat-Région, la politique de la Ville fait partie des priorités régionales. Le Conseil régional participe à la conduite de la politique de la Ville dans le cadre de ses compétences (équipements et formation).

Au niveau départemental

La préfecture de Département
Le préfet de département veille à la cohésion et à la cohérence du dispositif et des actions mises en œuvre. Il prépare et négocie les dossiers en liaison avec les collectivités locales concernées. Il est l'interlocuteur privilégié de la Ville.
Des sous-préfets de la politique de la Ville ont été mis en place dans certains départements pour assister les préfets de département. Ils ont pour mission de renforcer la coordination et la concertation locale.

Le Conseil général
Les Conseils généraux n'ont pas d'obligation légale d'action mais, la politique de la Ville étant une cause nationale, certains s'y sont peu à peu impliqués.

Au niveau communal

Le maire est responsable de la politique de la Ville à l'échelon local. L'un des élus, souvent celui en charge des affaires sociales, est désigné pour l'assister dans ce domaine. Ensemble, ils participent, avec les services de la mairie, à l'élaboration du contrat de Ville que le maire signera.

Après la signature du contrat de Ville, différents acteurs sont chargés de sa mise en place, de son suivi et de son évaluation au niveau local.

Les acteurs de la mise en place du contrat de Ville

Les communes susceptibles de bénéficier d'un contrat de Ville ont été identifiées en fonction d'indicateurs socio-économiques, sur la base de propositions établies par les préfets de département et transmises par les préfets de région au gouvernement. Après accord de principe intervenu entre le préfet et le maire sur la mise en chantier d'un contrat de Ville, un double dispositif de fabrication du contrat de Ville est mis en place

Le comité de pilotage
C'est l'instance politique chargée de la conduite de la politique de la Ville. Il assure la maîtrise d'ouvrage tout au long du processus de préparation puis de mise en œuvre.
Il est constitué du préfet de département et des représentants de la ou des communes intéressées par le contrat. Il peut être ouvert aux représentants des autres collectivités : Conseil régional, Conseil général. Il est co-présidé par le préfet de département et les maires signataires.

La maîtrise d'œuvre technique
Elle tient son mandat du comité de pilotage. Elle comprend au moins un collaborateur proche du préfet et mandaté par lui un technicien de haut niveau désigné par la collectivité locale.
Ce dispositif met en place un comité technique, réunissant les principaux techniciens de l'Etat et des collectivités locales compétentes dans le domaine du développement social urbain, qui produira des éléments de diagnostic et des propositions. Il décide éventuellement d'avoir recours à une expertise extérieure.

Ce double dispositif permet de préciser les objectifs assignés au contrat de Ville, d'identifier les quartiers qui feront prioritairement l'objet du contrat et le périmètre du contrat. Le contrat de Ville est signé une fois qu'un accord est intervenu sur tous ces éléments.

Les acteurs du suivi et de l'évaluation du contrat de Ville

Le contrat de Ville fixe des objectifs et des engagements pour la durée du XIIe Plan (2000 - 2006), mais il doit demeurer un processus permanent de concertation pour intégrer les nouvelles données et adapter les démarches qui associent étroitement les habitants et les usagers à la définition concrète des actions. Les objectifs et les outils de l'évaluation dont ils doivent faire l'objet relèvent de la décision locale. Cette évaluation constitue une aide indispensable à l'adaptation des réponses ainsi apportées aux situations urbaines les plus préoccupantes.

Le comité de pilotage

Pour cette deuxième phase de son action, le comité de pilotage arrête les objectifs ainsi que le programme d'action et leur financement. Il veille à la mise en place des instances nécessaires à la bonne implication des différents partenaires et définit les modalités d'association des habitants à la conduite des projets. Il organise les dispositifs d'évaluation qui doivent nécessairement accompagner la mise en œuvre des contrats.

La maîtrise d'œuvre urbaine et sociale (MOUS)

Tout contrat de Ville doit donner lieu à la mise en place d'un dispositif spécifique de maîtrise d'œuvre, placé sous la responsabilité du comité de pilotage, qui met en œuvre les actions retenues. Ce dispositif est constitué autour d'un chef de projet, financé par l'Etat et la collectivité locale. Il est l'interface entre l'Etat, les élus et les populations. Il a une mission d'animation des différents intervenants (réseau associatif, habitants, agents des services publics de proximité...) et de coordination des mesures mises en œuvre. La MOUS peut être organisée aux différentes échelles de l'agglomération, de la commune et des quartiers, les quartiers prioritaires étant systématiquement dotés d'un dispositif de maîtrise d'œuvre.

La commission locale de concertation

Elle a pour objet, à l'échelle de l'agglomération ou du quartier, d'associer le réseau partenarial et associatif à l'expression des besoins des habitants et à l'évaluation des résultats des actions engagées.

Les instances d'évaluation

Des évaluations peuvent être menées par des organismes spécialisés, extérieurs aux collectivités qui les sollicitent ou bien par des groupes de travail composés des représentants des différents acteurs de la politique de la Ville. Dans le cadre des volets culturels, les directions régionales des affaires culturelles (DRAC) peuvent procéder à ces évaluations.

Les acteurs institutionnels de la culture engagés dans la politique de la Ville

- La Délégation au développement et à l'action territoriale (DDAT)

Direction transversale du ministère de la Culture et de la Communication, elle est chargée de porter les thématiques de développement culturel et d'aménagement du territoire, elle est fer de lance de la politique de démocratisation culturelle.
Elle a pour mission essentielle de soutenir l'innovation, le développement et l'élaboration des politiques culturelles :
a) elle aide à la mise en cohérence des politiques culturelles aux niveaux national et régional, pilote les nouvelles modalités de partenariat avec les collectivités territoriales, les autres départements ministériels et les partenaires européens.
Dans ce cadre, elle pilote l'élaboration et la mise en œuvre des principaux volets de l'aménagement culturel du territoire : le schéma des services collectifs culturels, le contrat de plan Etat-Région, la politique de la Ville.
b) elle s'attache particulièrement à développer les outils de la démocratie culturelle, à mobiliser sur cet objectif les institutions et les réseaux du ministère et à organiser ou à renforcer la coopération interministérielle.

c) ces actions sont plus particulièrement développées dans les zones urbaines sensibles et les zones rurales défavorisées.

- La direction régionale des Affaires culturelles (DRAC)
La DRAC est une administration déconcentrée du ministère de la Culture et de la Communication, au niveau régional. Elle est sous la double tutelle du ministère et des préfets de région et de département.
Dans la plupart des directions régionales des Affaires culturelles, on trouve des conseillers à l'action culturelle. A côté des conseillers spécialisés (théâtre, musique, arts plastiques,...), il est apparu nécessaire de nommer des responsables des actions transversales et pluridisciplinaires. Ces conseillers sont en charge, pour la DRAC, du volet culture de la politique de la Ville.

- Les directions des Affaires culturelles des villes engagées dans des contrats de Ville (DAC)

1) Quand une commune décide de s'engager dans une véritable politique culturelle locale, elle doit se doter d'un outil de coordination et de médiation : le service (ou la direction) des Affaires culturelles.
a) Rôle de l'élu à la culture : il propose et conduit la politique culturelle après approbation du conseil municipal. Il s'appuie pour assurer cette mission sur un service culturel animé par un directeur ou un chef de service.
b) La médiation : elle s'exerce sous l'autorité des élus et du secrétaire général de la mairie et s'organise de la manière suivante :
- médiation entre les élus et les acteurs culturels,
- médiation entre les acteurs culturels (responsables d'équipements et responsables associatifs),
- médiation entre la commune et les partenaires institutionnels (DRAC, région, département...),
- médiation avec l'Education nationale (inspection académique, établissements scolaires).
2) Les missions de la direction des Affaires culturelles
On peut dégager sept missions afférentes à une DAC :
a- l'orientation
- le responsable du service culturel propose à la municipalité les lignes directrices de sa politique culturelle ;
- elle s'appuie sur un diagnostic de l'offre culturelle, partant d'un diagnostic du terrain et des potentialités locales et sur un bilan des actions menées, notamment dans les actions de démocratisation de la culture ;
- ces propositions s'appuient sur des choix, des priorités, des arbitrages, des objectifs.
b- la coordination
- elle s'effectue entre les différents équipements culturels de la commune (médiathèque, école de musique, centre culturel,...) et les associations culturelles ;
- un calendrier des différentes manifestations envisagées par les acteurs culturels locaux est établi ;
- le service culturel fédère, si possible, l'ensemble des partenaires autour d'un projet global afin de les faire travailler ensemble (festival, semaine à thème...).
c- la gestion
elle se traduit en trois secteurs distincts : administratif, financier et technique.
* administratif
- gestion du personnel municipal (agents territoriaux et contractuels) ;
- négociation des contrats et règlement des droits d'auteur ;
- instruction des demandes de subventions présentées par les associations locales et rédaction des conventions et avenants de celles-ci.
* financier
- préparation et suivi du budget culturel municipal (investissement - fonctionnement) ;
- recherche de nouveaux partenaires (institutionnels, coproducteurs, sponsors...) pour soutenir ses différentes actions et négociation de la collaboration des nombreux prestataires de services auquel il a recours ;
- la gestion financière peut être régie soit par les règles de la comptabilité publique (règlements administratifs, régies de recettes et de dépenses) soit par une association para-municipale (" Office culturel municipal ") qui pose alors bien souvent le problème de la gestion de fait.
* technique
- la gestion technique touche essentiellement l'ensemble des équipements culturels (bibliothèque, centre culturel...) et la conservation du patrimoine communal ;
- à cela s'ajoute la gestion du parc de matériels mis à disposition des différentes associations (matériel scénique, panneaux d'exposition, projecteurs, écrans, moyens vidéo, etc.) et une assistance technique proposée lors des manifestations associatives (régie, reprographie, communication...).

d - la formation
- initiation des jeunes scolarisés aux disciplines artistiques et à la culture en liaison étroite avec le corps enseignant.
e - l'animation
- pour la majorité des services culturels, la fonction d'animation est celle qui permet d'identifier le plus facilement son action ;
- l'animation est une dépense typique des petites villes puisqu'elle représente 33% des dépenses culturelles de fonctionnement des communes de 10 000 à 20 000 habitants ;
- elle comprend trois types d'intervention : la programmation, l'aide à la création et l'aide à la diffusion.
f - la communication
- un programme mensuel des activités culturelles distribué dans chaque boîte à lettres est certainement un des meilleurs moyens pour toucher la population locale et la fidéliser.
g - l'évaluation
- il s'agit de plus en plus d'une obligation afférente aux conventions ;
- les méthodologies proposent trois lignes directrices : analyse quantitative (budget, fréquentation...), analyse qualitative (indice de satisfaction, entretien...), analyse des objectifs atteints. 1

1 Echanges, La lettre de la Fédération nationale des collectivités territoriales pour la Culture, Le guide de l'élu à la culture, 2001, n°34.

Points de vue

Février 1991, entretien avec un chef de projet dans le Nord de la France.

- Je tenais à dire que les élus, au niveau de la Région, ont passé un an, ont perdu un an pour saupoudrer et que, en catastrophe, les chefs de projet sont embauchés, doivent faire une concertation auprès de tout le monde avec des gens qu'on ne connaît absolument pas. Et puis faire exprimer...
- C'est le fantasme des associations, la fausse consultation, la fausse démocratie...
- Oui. Quand on sait dans quelles conditions ça s'est fait, c'est complètement fou ! Donc, il faut justifier, dans un document, qu'on a consulté tout le monde, que tout le monde s'est expliqué et qu'on a réussi à bâtir un projet - au bout de six mois c'est vraiment fantastique -, un projet global. [...] Donc, au mois de juin, dernier délai, le 10 juin, vous devez avoir déposé votre dossier en 16 exemplaires. [...] Parce que il faut dire que chacun dans cet affolement a cravaché, tout le monde a travaillé, les fonctionnaires dans des conditions épouvantables, ils ont fait des heures supplémentaires [...]
- Et ils étaient en réunion ces gens-là ?
- Oui. Oui.
- Qui avait vraiment lu le dossier ?
- Non. [..] Moi je savais qu'au cours de la réunion, les gens n'avaient pas eu le temps de lire le document. [...] Et comme chacun devait se retrouver dans deux chapitres différents, j'ai su lequel avait lu le premier chapitre et lequel avait lu le deuxième. C'est là que je vois, moi, comment quelqu'un peut réagir dans une assemblée et comment son comportement peut changer... Quelqu'un est envoyé en service commandé pour donner un avis sur quelque chose qu'il ne connaît pas. Alors, il se raccroche au support matériel, alors il consulte vite, " Action culturelle ", c'est telle page. Bon. Elle a dit ça. Bon. Moi, il faut que j'aie l'air de quelqu'un, j'vais lui dire : " C'est pas suffisant ". [...] Et surtout, ce qu'on entend, c'est : " Ca ne correspond pas du tout aux directives que nous avons, nous ne pouvons financer que dans telle orientation. Ce que vous présentez ne rentre pas dans nos cases ". Vraiment, j'étais physiquement choquée. 1

1 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, pp. 242-244.

Questions

- Quels sont les acteurs culturels de la politique de la Ville ? Comment devient-on acteur et comment participe-t-on à un collectif d'acteurs ?
- Comment le médiateur peut-il aménager le cadre défini par le droit commun de la politique de la ville- plutôtque de s'en sentir prisonnier?
- De quelle manière le médiateur peut-il contribuer à *professionnaliser* et à rendre plus *transparentes* les relations entre les différents acteurs impliqués ?

voir Aménagement culturel du territoire, Association, Contexte institutionnel, Contrat de Ville, Développement culturel, Education populaire, Financeurs, Habitants/Populations, Politique de la Ville.

Action culturelle

Introduction

Projet de démocratisation de la culture porté par des militants qui veulent donner accès à l'art et répandre les pratiques culturelles. 1

L'action culturelle, expression parallèle à " action syndicale " ou " action politique ", désigne une intervention liant des agents à des objectifs déterminés. 2

Au début des années 1980, il n'est plus question d'animation, le mot est devenu péjoratif mais de médiation, c'est-à-dire des moyens concrets de favoriser le rapport entre l'œuvre et le citoyen. 3

Dans les années 1990, loin de la logique de l'action culturelle visant à réduire l'écart entre les publics et les productions des équipements culturels, on va au-devant de publics ciblés auxquels on offre ce qu'ils souhaitent recevoir. 4

En devenant une boîte à tout faire, faire du lien, faire de l'art, faire de la politique, faire de la ville, l'action culturelle et artistique a gagné en vertu et en reconnaissance ce qu'elle a perdu en acuité et en capacité de transgresser. 5

L'action culturelle est une composante essentielle des politiques de développement social urbain. 6

Il n'y a pas d'opposition entre le travail artistique et ce que l'on nomme l'action culturelle. La responsabilité artistique s'articule spontanément avec la responsabilité sociale. 7

L'action culturelle [...] a pour but de refuser l'intégration mystifiante du citoyen à un système qu'il faut changer. 8

L'action culturelle est une suite d'événements, conçus dans une durée déterminée, au sein d'un équipement cherchant à communiquer à ses usagers ce qu'il juge être l'intérêt de son activité scientifique et artistique. 9

L'action culturelle, commandée par la nécessité d'accélérer le développement culturel, s'inscrit dans des plans et des programmes. 10

1 Geneviève Poujol, article " Action culturelle " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 35 - 2 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 169 - 3 et 4 Pierre Moulinier in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 10 - 5 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 44 - 6 et 7 Fabrice Lextrait, Une nouvelle époque de l'action culturelle, ministère de la Culture et de la Communication, 2001, vol. 2, p. 29 - 8 J. Charpentreau cité par Pierre Gaudibert, Action culturelle intégration et/ou subversion, Casterman, 1977, p. 125 - 9 Elisabeth Caillet, Odile Coppey, L'action culturelle, Patrimoine et société, L'Harmattan, 2003 - 10 Augustin Girard in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaires des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 510.



Définition

A partir des contraintes de contexte et d'environnement, l'action culturelle est l'ensemble des moyens mis en œuvre pour mettre en relation la création et l'ensemble des richesses patrimoniales avec l'ensemble des populations d'un territoire afin de permettre à l'individu et à des groupes d'individus de maîtriser la réalité culturelle qui les environne. La volonté de réduire les inégalités d'accès à la culture est au cœur de cette démarche. 1

Si le projet de l'action culturelle s'épanouit dans le sillage de la décentralisation dramatique (après la Seconde Guerre mondiale) et de l'implantation des Maisons de la culture (années 1960), il rejoint et s'écarte sur de nombreux points des objectifs de l'éducation populaire et de l'animation socioculturelle. Selon une distinction classique, l'action culturelle a pour fonction de conduire les gens à la culture, alors que l'animation socioculturelle se voue à accoucher la culture que les gens ont en eux. La première travaille sur la création et souhaite une démocratisation de la culture, la seconde vise au développement de la créativité et veut promouvoir la démocratie culturelle. A l'encontre des politiques culturelles réduites à la gestion des “ beaux-arts “, l'action culturelle veut mettre en rapport l'art et les citoyens en réduisant l'écart entre ces deux termes et donner un sens social à l'intervention artistique et culturelle. 2

1 Drac Ile-de-France, Politique de la Ville et Culture,1999 - 2 Pierre Moulinier in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 10.

Points de vue

“ Pourquoi une action culturelle ? “... Demandons-nous plutôt : “ Pour QUOI ? Vers QUOI ? et d'abord avec QUI ? “. Car il s'agit désormais, pour nous tous, de pratiquer le monde et non d'expliquer tel ou tel de nos comportements à partir de telle ou telle nécessité qui en serait la cause ; d'inventer une sociabilité nouvelle et non de réagir mécaniquement à des situations connues. Autrement dit, il s'agit de passer de la défensive à l'offensive pour redonner leurs chances contre l'inertie d'un système castrateur : de sorte qu'il faut bien qu'on en vienne à parier. Et non plus seulement “ sur “ une certaine masse d'individus prétendument concernés, mais avec des personnes de plus en plus conscientes, de plus en plus responsables, de plus en plus en mesure de concevoir ensemble la finalité d'une lutte et les moyens d'actions compatibles avec cette finalité.
[...] Une “ fin “ n'est qu'un leurre et la plus noble des “ causes “ retombe au niveau d'un pur et simple effet, aussi longtemps qu'on ne se donne pas le moyen de se battre pour elle, en favorisant avant tout la prise de conscience et le pouvoir d'initiative des prétendus intéressés.
[...] Telle est, à mes yeux, l'unique fin d'une “ action culturelle “ : fournir aux hommes le maximum de moyens d'inventer ensemble leurs propres fins. Il s'agit en somme de réveiller, au cœur de nos cités, la fonction civilisatrice : celle qui postule, dans le plus simple habitant de quelque village ou quartier que ce soit, un citoyen à part entière - une exigence de sens, capable de contribuer personnellement à la gestion de la collectivité et à la création de ses valeurs. 1

La volonté d'agir dans le champ social par la culture a été parcourue de crises [...]. Il n'est pas étonnant que l'action culturelle, qui se voulait à la fois médiation entre des phénomènes artistiques et des populations et projet de transformation du rapport de l'individu au monde, ait subi directement les conflits qui ont traversé la société française. Sa fonction de communication ne pouvait que focaliser ou amplifier les contradictions sociales qui s'exprimaient dans la sphère des représentations.
Les différents stades de l'action culturelle [...] se constituent en fonction des attentes ou des désillusions vis-à-vis du politique. Forme expressive et métaphorique d'une volonté de changement, l'action culturelle définit ses objectifs et ses supports à partir des perspectives ouvertes dans l'espace politique.
On doit s'interroger sur ce qui peut, à première vue, apparaître comme un paradoxe : c'est au moment où les changements politiques, en 1981, font place à un gouvernement qui donne une priorité à la culture que la légitimité et l'identité de l'action culturelle se poseront avec le plus d'acuité.
A partir de 1983, l'action culturelle vit une période difficile sur le mode de la double contrainte paralysante :
- elle se veut médiation, on lui demande d'être médiatique ;
- elle se projette au service des transformations sociales, on souhaite qu'elle fasse preuve d'esprit d'entreprise ;
- elle a l'ambition de favoriser l'appropriation de l'art, on lui suggère de s'insérer dans le champ des industries culturelles ;
- elle se propose de jouer un rôle dans une stratégie de réduction de l'écart entre l'art et les populations, on lui fait comprendre qu'entre la

création et les publics, il n'est nul besoin d'intermédiaire.
Là où l'immédiateté devient valeur, quelle place reste-t-il à la médiation et à la transmission ? Là où la société se veut " branchée ", où la signification s'identifie au " contact ", quelle place reste-t-il pour les apprentissages de la réception artistique ? 2

Bien sûr, il n'est pas question de soumettre l'action culturelle à la politique de lutte contre l'exclusion, mais il faut reconnaître que, face à la mise en cause des fondements traditionnels de la cohésion sociale, les problèmes de la société contemporaine ont une dimension culturelle plus grande que par le passé. Cette exigence se fait sentir à mesure que se développent les réponses dévoyées aux bouleversements économiques, démographiques et moraux que nous affrontons. N'est-ce pas au nom de l'identité culturelle que tentent de se justifier racisme et fanatisme ? Ce qui frappe aujourd'hui dans nos cultures, ce n'est pas - comme on dit ça ou là - l'affaissement de leur pouvoir créateur, c'est celui de leurs rapports à la communauté, ce que l'on pourrait appeler leur volonté ou leur aptitude à construire de la communion. 3

L'action artistique plus-value de l'action sociale est aujourd'hui investie de toutes les vertus du changement, tout en restant chargées de réparation. La scène sociale se confond avec la scène artistique et réciproquement, dans les tentatives d'émancipation citoyenne. [...] Si le travailleur social est un agent d'acculturation, le travailleur culturel [...] est devenu un agent social. Le travail social s'est enrichi d'outils culturels tandis que le champ culturel ne semble plus s'interroger et se mettre en tension. En devenant une boîte à tout faire, faire du lien, faire de l'art, faire de la politique, faire de la ville, l'action culturelle et artistique a gagné en vertu et en reconnaissance ce qu'elle a perdu en acuité et en capacité de transgresser. 4

A partir de 1936, on se focalise clairement sur une définition moins neutre et plus positive de la culture où les représentations collectives peuvent être organisées dans un système ayant un but de formation humaniste et civique. Donc, la Culture est désormais une préoccupation politique et le vocabulaire est lancé : " action culturelle ", " organisation culturelle " [...]. 5

La vraie censure, cependant, la censure profonde, ne consiste pas à interdire (à couper, à retrancher, à affamer), mais à nourrir indûment, à maintenir, à retenir, à étouffer, à engluer dans les stéréotypes (intellectuels, romanesques, érotiques), à ne donner pour toute nourriture que la parole consacrée des autres, la matière répétée de l'opinion courante. L'instrument véritable de la censure, ce n'est pas la police, c'est l'endoxa (c'est-à-dire " l'intox ", ndlr). 6

On ne peut plus penser comme si les difficultés étaient uniquement du côté de la marge et de ses incapacités. Il ne s'agit plus d'aider une population, socialement et/ou culturellement handicapée, à s'adapter et à s'intégrer par une politique compensatoire, il s'agit désormais de prendre en charge " la gestion sociale du non-travail ". Et les projets culturels sont apparus comme de bons outils pour faire face à cette redéfinition. Ils ont permis aux travailleurs sociaux de dégager au cœur de la relégation des bulles d'intégration sociale, des espaces provisoires de flottaison sociale. (" Pour moi, l'émergence culturelle, ça veut dire maintenir un certain temps la tête de ces jeunes hors de l'eau ", me confiait un animateur.) L'action culturelle a ainsi permis de mettre en place un nouveau quadrillage institutionnel dans ces quartiers et de tester de nouvelles manières de " faire société " avec le chômage, la précarité... 7

1 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, pp. 18-25 - 2 Jean Caune, in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, p. 642 - 3 Bernard Latarjet in Ici et maintenant, Actes Sud, 1997, p. 9 - 4 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, ibid. pp. 43-44 - 5 Pascal Ory in L'éducation populaire ou la culture en actions, INJEP, 1997, p. 31 - 6 Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, Seuil, 1971, p. 130 - 7 Virginie Milliot, " Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun : approche anthropologique des déclinaisons contemporaines de l'action culturelle ", in Jean Metral, Cultures en ville, de l'Aube, 2000, p. 159.

Questions

- Comment le médiateur culturel se positionne-t-il dans l'action et non dans l'activisme ?
- De quelle manière concilier les énergies et spécificités du culturel et du social sans les annihiler mais au contraire en les "bouturant" ?
- Est-il possible de concilier accessibilité et création tout en évitant démagogie et populisme ?

voir Animateur, Association, Besoin culturel, Culture(s), Culture scientifique et technique, Culture urbaine, Démocratie culturelle, Démocratisation culturelle, Equipements culturels, Médiateur culturel.



Amateur

Introduction

Celui qui aime à pratiquer un art pour le plaisir. 1

Celui qui aime les œuvres d'art et de culture, les recherche, les apprécie avec compétence. 2

La notion d'amateur n'existe que si la notion de professionnel existe aussi. 3

On ne naît pas amateur, on le devient. 4

Je m'voyais déjà en haut de l'affiche... 5

Le pire des théâtres, celui des amateurs en villégiatures, se perpétue en eux sous la houlette d'un instructeur culturel [...]. 6

Comme toujours en art, tout est motivé par le métier. 7

L'amateur est aujourd'hui, celui qui fait " sa " peinture, " sa " musique, " son " sport, " sa " science ", " son " histoire, " sa " technique, et aussi " son " musée, avec tous les moyens disponibles. 8

Mon oncle, un fameux bricoleur, faisait en amateur des bombes atomiques
Sans avoir jamais rien appris, c'était un vrai génie, question travaux pratiques... 9

1, 2 et 3 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, pp. 88-89 - 4 Michel Onfray, Antimanuel de philosophie, Bréal, 2001, p. 65 - 5 Charles Aznavour, Je m'voyais déjà, (paroles et musique C. Aznavour), 1960 - 6 Victor Chklovski, La marche du cheval, Champ Libre, 1973, p. 50 - 7 Victor Chklovski, ibid. p. 115 - 8 Monique Peyrière, Les amateurs : une cible pour le milieu muséal ?, Actes des journées d'études : anthropologie et actions culturelles, 1999 - 9 Boris Vian, La java des bombes atomiques, (paroles B. Vian) 1956.

Définition

Mode d'accès privilégié à l'art et à la culture, la qualité d'" amateur " recouvre deux réalités bien différentes.

1. Dans une première acception, le mot désigne celui qui aime à pratiquer pour son plaisir un art, une science, une technique.
Celui qui s'adonne à la pratique d'un art, d'une science ou d'une technique sans but lucratif, sans en faire son métier et qui se distingue ainsi du professionnel. La notion d'amateur n'existe que si la notion de professionnel existe aussi. Mais, sur quels critères déterminer une frontière : le temps passé ? L'ambition ? La nature de l'activité ?...

2. Dans une deuxième acception, le mot " amateur " nomme celui qui aime les œuvres d'art et de culture, les recherche, les apprécie avec compétence.
L'amour que l'amateur porte à une ou à plusieurs formes d'expression culturelle (artistiques et/ou scientifiques) est caractérisé, d'une part, par la place importante qu'elle(s) tient (tiennent) dans ses préoccupations, et d'autre part, par l'aptitude de l'amateur à éprouver des états affectifs intenses et

nuancés dans la “ délectation “ des œuvres.
L’amateur peut être versé dans un genre, un style, une époque particulière.
Quand l’amateur recherche la possession des œuvres d’art, et quand ce sentiment de propriété fait partie intégrante de son goût (recherche de la rareté ou de séries complètes), c’est alors un collectionneur. Quand l’amateur est très expert, c’est un connaisseur.
Pour les arts qui ont un public, il est important que ce public contienne une proportion importante d’amateurs et d’amateurs compétents. En effet, quand le public ne cherche dans l’œuvre d’art qu’une distraction agréable, il n’apporte pas au travail de l’artiste ce soutien que peut constituer un public fervent ; de plus, les réactions d’un public techniquement ignorant peuvent être fort inadéquates à la valeur de l’œuvre et aux intentions du créateur.

Par rapport à cette notion, quatre aspects méritent d’être pris en compte :

L’amateur comme fait économique

Quand on distingue l’amateur du professionnel, il n’est pas toujours aisé de fixer un critère exact départageant ces deux catégories d’artistes. En effet, l’artiste professionnel ne gagne pas toujours sa vie par la pratique de son art ; il peut exercer, outre sa fonction d’artiste, un métier soit relatif à son art, soit tout à fait différent. Mais il est nécessaire de fixer une démarcation, si l’on veut défendre les intérêts matériels des artistes contre la concurrence des amateurs. Les organismes chargés des intérêts matériels des artistes ont dû trancher par des limitations précises. Par exemple, la Commission d’affiliation des écrivains à la Sécurité sociale admet comme écrivain professionnel celui qui tire de ses droits d’auteur au moins 51% de ses ressources.
Autre élément économique notable : le marché que représente les pratiques amateurs est financièrement important. Ces activités génèrent un grand nombre d’emplois, de formations (cours du soir…), de ventes de fournitures et de matériels.

L’amateur comme fait social

Il est arrivé que l’on considère l’exercice professionnel d’un art comme dégradant, tandis que le rang de l’amateur restait intact. Il arrive qu’inversement on considère l’état d’artiste professionnel comme glorieux et celui d’amateur comme un pis-aller quand les circonstances n’ont pas permis de répondre à une vocation artistique. L’amateur reste alors amateur, non parce qu’il ne veut pas tirer profit de sa passion et de son activité artistique mais parce qu’il ne le peut pas.
Parallèlement, le développement des pratiques amateurs est un vecteur puissant du lien social.

L’amateur comme fait psychologique

La dimension cathartique de la pratique amateur est fondamentale.
Les jeunes amateurs qui, en mûrissant, abandonnent leur “ passion “, le font souvent parce qu’ils considèrent cette occupation, rétrospectivement, comme une sorte de jeu d’adolescence, incompatible avec le sérieux de la vie d’adulte (vie familiale et vie professionnelle). Même quand ils continuent à la pratiquer, certains amateurs le font à temps perdu et comme un simple divertissement. D’autres, par contre, prennent cet “ engagement “ très au sérieux, et peuvent y voir une des activités principales de leur existence et la vraie valeur de leur vie.

L’amateur comme fait esthétique

L’amateur, par sa liberté en face des servitudes du métier, peut avoir un rôle esthétique et scientifique important. Il a sa liberté d’action là où un professionnel dépend des lois de l’offre et de la demande et donc des goûts du public et du marché. Il a sa liberté de conception là où le professionnel est marqué par sa fonction, sa formation et par les habitudes du métier.
L’amateur peut aussi contribuer à répandre dans la société le goût d’un art et à faire pénétrer cet art dans les zones où le professionnel n’a pas accès.
La pratique amateur est donc à la fois un vivier pour les professionnels, un lieu d’innovation et de renouvellement des formes d’expression. Mais l’amateur qui pratique un art pour le plaisir peut manquer des contrôles de valeurs que le public fournit au professionnel. Par exemple, le danseur ne peut se regarder danser ; seules les poses sont observables dans un miroir… De plus, l’amateur n’est pas soumis aux exigences de qualité qu’imposent les concurrences du métier. Il peut se contenter d’une réalisation de qualité inférieure, car il ne dépend pas, pour vivre, de la valeur de cette œuvre. Même l’amateur exigeant pour lui-même peut manquer du temps nécessaire pour faire une œuvre de valeur. S’il ne peut pratiquer son art que pendant ses moments de loisirs et si ces moments sont rares, il risque de perdre la “ main “ faute d’entretien (exemple des “ peintres du dimanche “).
Pour ces raisons, le terme amateur est employé quelquefois comme une excuse et un appel propitiatoire à l’indulgence du public : on ne peut exiger d’un amateur la qualité de travail que l’on est en droit d’exiger d’un professionnel. 1

1 Etienne Souriau, ibid., pp. 88-89.

Points de vue

Alors que tout ferait attendre que cette activité sans tradition et sans exigence soit abandonnée à l'anarchie de l'improvisation individuelle, il apparaît que rien n'est plus réglé et plus conventionnel que la pratique photographique et les photographies d'amateurs [...]. 1

Sous l'effet conjugué de l'élévation du niveau scolaire, de la réduction du temps de travail, de l'allongement du temps de la retraite, les données les plus récentes concernant les pratiques amateur montrent :

- une progression quantitative dans tous les domaines ;
- une mobilité croissante de la part des pratiquants qui pratiquent plusieurs activités de front ;
- la musique est l'activité la plus pratiquée et celle dont la durée de vie est la plus grande ;
- les femmes sont majoritaires ;
- la corrélation avec le niveau de diplôme est étroite (beaucoup plus qu'avec le niveau de revenu), les cadres et professions intellectuelles supérieures devancent, dans tous les domaines, les autres catégories socioprofessionnelles ;
- les disparités sociales et géographiques sont toutefois moins marquées que dans le cas de la fréquentation des spectacles culturels ;
- la tendance chez ces amateurs à fréquenter plus que la moyenne des Français les équipements culturels. Toutefois, beaucoup d'entre eux ignorent assez largement la production des professionnels du domaine, quand ils ne la rejettent pas : la moitié de ceux qui ont fait du théâtre amateur n'ont vu aucune pièce jouée par des professionnels au cours des douze derniers mois, de même que, près de la moitié des peintres amateurs n'ont visité aucun musée.

[...] La démarche qui conduit à pratiquer une activité artistique en amateur est, dans l'ensemble, assez largement indépendante de celle qui consiste à s'intéresser à l'actualité et à la production contemporaine du domaine concerné.

[...] La question des pratiques amateur a retrouvé une actualité : le développement des activités artistiques figure explicitement dans le décret définissant les missions de l'actuel ministère de la Culture et de la Communication et, récemment encore, a été réaffirmée la volonté de rapprocher amateurs et professionnels, en particulier dans le domaine du spectacle vivant et de resserrer les liens avec les autres ministères concernés (Education nationale, Jeunesse et Sports). 2

L'atténuation des différences sociales et géographiques [dans les activités artistiques pratiquées en amateur] renvoie-t-elle au fait que la diffusion des activités artistiques a été, depuis le début des années 1970, plus importante que celle des pratiques culturelles " classiques ", de fréquentation des lieux de spectacle ou d'exposition ? En un mot, l'objectif de démocratisation poursuivi par les pouvoirs publics aurait-il trouvé un début de réalisation sur le terrain des premières ?

Répondre à ce type de questions est difficile quand on ne dispose pas de données diachroniques. On peut néanmoins risquer les deux remarques suivantes en confrontant les résultats par catégories socioprofessionnelles des Français de moins de 35 ans (qui ont, en priorité, bénéficié de la diffusion) et ceux qui ont dépassé cet âge charnière [...]. La hiérarchie entre les catégories socioprofessionnelle est la même chez les Français de moins de 35 ans et leurs aînés, restant conforme à celle que l'on observe d'ordinaire dans les enquêtes sur les pratiques et les consommations culturelles. Les " cadres et professions supérieures " arrivent largement en tête, devant les professions intermédiaires, sauf pour les pratiques des activités artistiques amateur chez les Français de moins de 35 ans où ces derniers sont devancés par les employés. Les écarts sont d'une manière générale plus faibles dans la population la plus jeune. Les agriculteurs, et surtout les employés, semblent avoir comblé une partie de leur retard, les ouvriers moins nettement : alors que ces trois groupes obtiennent sensiblement les mêmes résultats dans la population des 35 ans et plus, les ouvriers de moins de 35 ans se trouvent en retrait par rapport à leurs homologues agriculteurs et surtout employés. Aussi, peut-on penser que les activités artistiques amateur ont connu ces dernières décennies une relative " moyennisation " (relative, car le phénomène demeure faiblement perceptible et que, par ailleurs, les activités les plus inégalement réparties, telle la pratique du piano, le demeurent) grâce à leur diffusion dans les milieux employés et - pour une faible part - ouvriers, mais que ce mouvement a eu aussi pour effet de participer au renforcement du clivage entre les classes moyennes et une partie du monde populaire. 3

Le spectacle que j'ai vu au théâtre Héroïco-Révolutionnaire n'était pas informe : il était très mal mis en forme, et dans une forme ancienne. En art, l'improvisation n'existe pas. Plus exactement, l'improvisation n'est possible que comme manifestation de la forme, comme manifestation de celle-ci, enfin, dans un contexte nouveau.

On ne peut procéder à la fonte d'un canon en se fiant à l'inspiration : on ne joue pas davantage une pièce au petit bonheur, avec les tripes. Une pièce doit être faite. Le théâtre révolutionnaire a voulu être un théâtre du jaillissement, de l'inspiration, mais il n'a pu échapper à la technique. Il a refusé d'approfondir celle-ci - moyennant quoi on a vu apparaître une technique périmée, étrangère, la technique de rebut de l'opéra et du mauvais cinéma [...]. 4

Chez les professionnels, l'art cache le labeur. [Chez l'amateur], la sueur et les fausses notes viennent constamment rappeler que la musique doit être faite, qu'elle est d'abord un tâtonnement, un entraînement collectif, une performance, à tous les sens du terme. Elle ne se résume pas à l'accès commercial et technique à un répertoire. Elle n'est pas plus répétition obsessionnelle d'un étiquetage social. A travers les codes et les rites d'un groupe, aussi présents chez les amateurs que chez les autres, la pratique de l'amateur est bien un " faire ensemble ". Elle articule un faire et un répertoire, définissant une pratique avec ses compétences, ses productions et ses moments d'émotion particuliers, irréductibles à ses déterminations autant qu'aux objets sur lesquels elle porte (ce que le mot amateur suggère mieux que celui de goût).
Loin de nous diriger de façon claire dans une direction ou une autre, l'amateur nous fait hésiter, au carrefour des interprétations : il les arrête en chemin, avec ses tics et ses préférences, ses maladresses de jeu, ses naïvetés de répertoire, ses attachements à ses compagnons, aux lieux, aux moments de l'écoute. A travers son goût d'amateur et son jeu d'instrumentiste, il nous intéresse parce qu'il déstabilise les cadres trop solidement dressés autour de la musique. Il ne vient pas tarir les interprétations contradictoires, il les fait proliférer. Comment, pourquoi, faire le départ entre le plaisir de la rencontre régulière, l'enthousiasme pour le chef, la joie de jouer de son instrument, la convivialité du repas qui suit, le sourire d'une petite choriste, l'émotion de la performance, la beauté des œuvres, l'intensité d'un moment imprévu de l'interprétation, les applaudissements des proches venus assister (comme on dit avec une cruauté sans doute involontaire) au concert de fin d'année... ? Tous ces éléments font la pratique en amateur. C'est une musique indirecte, impure, hétérogène qu'elle fait surgir, une musique dépendante, attachante, liée à ses moyens. 5

- En général, je commence doucement, en faisant quelque chose que j'aime bien, un truc cool pour retrouver mes sensations. Après, je fais quelque chose de plus compliqué et je travaille les doigtés et la vitesse. (Il écarte ses doigts de la main gauche, les désarticule à l'aide de sa main droite.) C'est comme un sportif quoi, on fait des pompes, des étirements... (rires). Je me souviens quand je faisais du karaté, j'aimais bien les échauffements et les assouplissements, j'en faisais tous les soirs.
- Et après tu fais quoi ?
- Après, ça dépend, des fois je mets un disque et je m'éclate à jouer dessus ou alors je bosse un nouveau morceau pour le groupe, je cherche des idées pour les intros des choses comme ça... 6

1 Pierre Bourdieu, Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie (coll. L.Boltanski, R. Castel et J-C. Chamboredon), Minuit, 1965, p. 25 - 2 Olivier Donnat in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, pp. 15-17 - 3 Olivier Donnat, Les amateurs, enquête sur les activités artistiques des Français, La Documentation Française, 1996, pp. 59-60 - 4 Victor Chklovski, ibid., p. 53 - 5 Antoine Hennion, Sophie Maisonneuve, Emile Gomart, Figures de l'amateur, La Documentation Française, 2000, p. 42 - 6 Un musicien amateur cité par Christian Guichard, " Contre la pauvreté et la lutte des places : les pratiques de résistances des musiciens amateurs issus des quartiers d'exil " in Jean Métral, Cultures en ville, de l'Aube, 2000, p. 72.

Questions

- Comment questionner la frontière amateur / professionnel et le passage d'un statut à l'autre ?
- De quelle manière dépasser la régulation sociale et psychologique dans les pratiques amateurs ? Comment éviter les pièges de l'occupationnel ? Comment développer la créativité, le sens esthétique et critique pour tenter d'échapper aux stéréotypes ? Comment introduire encore davantage la dimension réflexive ?
- Pourquoi s'autorise-t-on, plus facilement, à être un amateur en art qu'en science ?



voir Art, Artiste, Capital culturel, Création / Invention, Equipements culturels, Goût, Légitimité culturelle, Loisirs, Œuvre d'art et de culture, Pratiques culturelles.

Aménagement culturel du territoire

Introduction

Toutes les organisations culturelles importantes sont dans le centre-ville. Il n'y a presque aucune activité culturelle dans les périphéries. Ce qui produit une déchéance remarquable au niveau social. 1

Le constat de pauvreté en équipements culturels dans les territoires qui relèvent de la politique de la Ville oblige les pouvoirs publics à remédier à une disparité qui est manifeste. 2

Il faut étendre le territoire de la culture. Il faut aussi étendre la culture du territoire. 3

Les plus graves disparités d'accès à la culture sont d'abord sociales. En regard, les inégalités géographiques apparaissent au second rang. 4

Il ne s'agit pas d'exiger " des équipements culturels partout où ce serait souhaitable " (car insuffisance de moyens, de chefs de projets et, souvent, de publics). 5

La ville n'est pas la ville si le patrimoine (la mémoire) et la création vivante (le projet) en sont absents. Les quartiers défavorisés sont privés de l'un et de l'autre. 6

Une culture de proximité signifierait [...] que l'artiste serait replié sur un territoire local clos où il jouerait le rôle de l'aiguille du gramophone, celui qui capte et reproduit. Or, le rôle de l'art n'est pas d'enfermer chacun dans son propre territoire social ou mental mais d'ouvrir vers une *terra incognita*. 7

L'espace habité (ou approprié) fonctionne comme une sorte de symbolisation spontanée de l'espace social. 8

61 % des Français considèrent que l'endroit où ils habitent est plutôt bien situé en matière d'équipements culturels, 22 % jugent même qu'il est très bien situé. 9

Les budgets culturels de nos villes et le taux d'équipement par habitant n'ont jamais été aussi élevés. 10

1 Irène Buonazia, Marc Perelman, Giulio Carlo Argan, De la passion, 1999, p. 16 - 2 et 3 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 79 - 4 Bernard Latarjet, ibid., p. 20 - 5 Bernard Latarjet, ibid., p. 21 - 6 Bernard Latarjet, ibid., p. 61 - 7 Jacques Blanc, Libération, 17 septembre 2002 - 8 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 160 - 9 Olivier Donnat, Les pratiques culturelles des Français, La Documentation Française, 1997, p. 229 - 10 Fabrice Raffin," Du nomadisme urbain aux territoires culturels" in Jean Métral, Cultures en villes, éditions de l'Aube, 2000, p. 66.

Définition

L'aménagement du territoire, appelé aussi planification territoriale, est l'organisation de la mise en valeur d'un territoire grâce à la recherche d'une répartition optimale des activités et des populations, des grands axes de communication et des équipements publics à vocation régionale. Il consiste dans la volonté affichée de réaliser une meilleure répartition des hommes, des équipements, des activités économiques sur l'ensemble d'un territoire. 1

Dans l'étude qu'il consacre à l'aménagement culturel du territoire, Bernard Latarjet écrit :

Les plus graves disparités d'accès à la culture sont d'abord sociales. En regard, les inégalités géographiques apparaissent au second rang. 2

Et il souligne que :

Les disparités culturelles ne doivent pas seulement s'apprécier en densité et volumes d'équipements mais en qualité des services offerts. De ce point de vue, les disparités les plus réelles se manifestent davantage à l'échelon local - entre centres et quartiers périphériques, entre villes et milieu rural - qu'entre Paris et la province ou qu'entre régions. 3

La lutte contre les inégalités géographiques passe notamment par :
1) encourager l'ouverture d' équipements de proximité ;
2) développer les équipements et les activités mobiles (valises pédagogiques, expositions itinérantes...) ;
3) exploiter les équipements polyvalents et ouvrir à des usages diversifiés les équipements existants.

A un niveau plus politique, cette lutte doit se fixer des objectifs tels que :
1) concevoir et mettre en œuvre des politiques globales de développement culturel du territoire ;
2) encourager simultanément la constitution de réseaux de villes et d'accords de coopération entre elles ;
3) enrichir le contenu culturel de certaines politiques spécifiques d'aménagement du territoire qui correspondent à des priorités nationales ;
4) soutenir certains secteurs culturels dont la distribution géographique est essentielle à l'aménagement du territoire (salle de répétition dans les quartiers...). 4

Ces enjeux sont d'autant plus forts que les dimensions économiques et sociales induites par l'investissement culturel sont bien sûr déterminantes en terme de développement local.

Tableau 1 : Considèrent que l'endroit où ils habitent est, en matière d'équipements culturels,...

Sur 100 personnes de chaque groupe	très bien situé	assez bien situé	assez mal situé	très mal situé	NSP
Taille de l'agglomération					
Communes rurales	7	32	33	25	3
Moins de 20 000 hab.	25	41	21	11	3
20 000 à 100 000 hab.	26	49	16	8	2
Plus de 100 000 hab.	25	35	23	14	2
Paris intra-muros	44	30	16	4	6
Reste de l'agglom. Parisienne	27	49	13	8	4

Source : ministère de la Culture et de la Communication - DEP.

1 Youra Petrova, Lectures de villes, ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 1998, p. 74 - 2 Bernard Latarjet, ibid., p. 20 - 3 Bernard Latarjet, ibid., p. 20 - 4 Bernard Latarjet, ibid., pp. 21-22 - 5 Olivier Donnat, Les pratiques culturelles des Français, La Documentation Française, 1998, p. 231.

Points de vue

L'égalité d'accès à la culture - sous son aspect géographique comme sous son aspect social - dépend fondamentalement de deux systèmes qui échappent largement aux administrations de la culture et de l'aménagement du territoire : le système éducatif et le système audiovisuel. Parce qu'ils sont les seuls à être présents en tous lieux et accessibles à tous les publics, parce qu'ils sont les plus puissants formateurs (ou déformateurs) de notre imaginaire et de nos exigences spirituelles. 1

A aucun moment, une unité particulière d'enseignement si autonome, marginale ou neuve soit-elle, ne peut éviter le problème de son rapport avec les pouvoirs existants.
Retenons seulement le cas des relations entre l'école et le pouvoir. Depuis trois siècles, et spécialement depuis la Révolution française, l'école a été l'arme d'une centralisation politique. Il faut ajouter qu'elle a été aussi l'instrument d'une promotion démocratique. Cela s'est traduit jusque dans le moindre village par une modification de sa géographie. La ville ou le bourg a été " marqué " par l'implantation d'une école : espace étatique, non conforme à l'environnement, c'est un lieu géométrique comme la caserne, avec des salles carrées et des corridors rectilignes, projection architecturale de l'enseignement qu'on y donnait. Ce temple de la raison, une et centralisée, posait sur le village le sceau d'un pouvoir culturel.
Aujourd'hui, la situation est différente. Le pouvoir culturel n'est plus localisé dans une école. Il

s'infiltre dans n'importe quelle pièce, avec les écrans de la télévision. Il se personnalise. Il insinue partout ses produits. Il se fait intime. Cela change la position de l'école. Hier, représentante de l'Etat pédagogue, elle avait pour vis-à-vis et adversaire la famille qui jouait le rôle d'un contrôle. Chaque soir, le retour des enfants chez eux permettait un réajustement familial par rapport à la culture enseignée à l'école. Aujourd'hui, l'école se trouve dans une situation presque inversée : par rapport à la famille envahie par l'image télévisée, elle peut devenir le lieu de contrôle où s'apprenne le mode d'emploi d'une information désormais donnée hors de l'école. Hier, l'école était le canal de la centralisation. Aujourd'hui, l'information unitaire vient par le canal démultiplié de la télévision, de la publicité, du commerce, de l'affichage, etc. Et l'école peut former un noyau critique où les maîtres et les élèves élaborent une pratique propre de cette information venue d'ailleurs. 2

L'intercommunalité - Les lois Chevènement (loi n° 99-586 du 12 juillet 1999) et Voynet (loi n°99-533 du 25 juin 1999) encouragent le regroupement de communes. Trois formes d'intercommunalité existent : la communauté urbaine, la communauté de communes et la communauté d'agglomération.
Les territoires doivent être d'un seul tenant et les critères de population sont définis :
- plus de 500 000 habitants pour les communautés urbaines ;
- de 50 000 habitants à 500 000 habitants pour les communautés de communes ;
- 50 000 habitants dans la communauté d'agglomérations avec au moins 15 000 habitants dans la ville centre.
L'intercommunalité est souhaitable car les projets culturels n'ont pas toujours la taille des limites géographiques d'une commune et l'on sait, par expérience, que - nombre d'entre eux - ne trouvent leur pleine dimension qu'en s'adressant à une population plus vaste.
Elle est nécessaire parce que les coûts de construction et de fonctionnement des équipements culturels sont souvent importants et qu'une bonne concertation locale peut permettre des économies d'échelles significatives pour une meilleure gestion de l'intérêt collectif.
L'outil privilégié de cet " intérêt communautaire " doit être " l'intercommunalité de projet " qui doit remplacer l'intercommunalité de moyens. C'est à cette condition que l'intercommunalité culturelle se réalisera, se pérennisera et sera le creuset d'une intercommunalité plus étendue.
L'intercommunalité valorise l'identité culturelle. Elle est fondée sur des identités affirmées qui renvoient à une culture partagée. Elle permet une mise en valeur plus grande du patrimoine et peut aider à une revitalisation de certains territoires, notamment à travers une action touristique développée par plusieurs communes. Elle est donc un vecteur puissant d'irrigation et d'aménagement du territoire.
Elle construit également les formes nouvelles du service public culturel car elle agit sur des domaines essentiels de l'offre culturelle, tels que l'enseignement musical ou la lecture publique et développe, à travers les réseaux, de nouveaux services (archives...).
1) Place de la culture dans l'intercommunalité
Autant pour les communautés urbaines, la compétence " culture " est clairement affirmée, autant pour les communautés de communes et d'agglomérations, sa place est aléatoire. Ainsi, dans les communautés de communes, la compétence culturelle n'est qu'optionnelle, quant aux communautés d'agglomérations, il existe quatre compétences obligatoires et trois autres optionnelles dont la compétence culturelle.
2) Compétence culturelle : un acte volontaire
Elle doit avant tout émaner d'une volonté d'élus particulièrement ambitieux. L'adoption de la compétence culturelle suppose en effet qu'élus et partenaires culturels élaborent ensemble de nouvelles logiques et stratégies, qui permettent à la population de bénéficier directement des possibilités ainsi créées, d'une amélioration des services et d'une prise de conscience de ce que représentent la culture et l'art dans leur vie quotidienne.
3) Les actions culturelles des structures intercommunales
Elles sont bien sûr diverses et concernent avant tout :
- les équipements de proximité (qui représentent près de 15% des structures intercommunales). On compte, par exemple, près de 150 écoles d'art intercommunales (écoles de musique, écoles de danse et écoles des beaux-arts) ou encore 130 bibliothèques intercommunales. Elles sont surtout présentes dans les villes de moins de 15 000 habitants ;
- la réalisation ou la gestion de grands équipements culturels tels que : les musées ou les salles de spectacle (7% des structures créées), les maisons de jeunes (4%), et les centres culturels (6%). Ces équipements, coûteux d'une part, et nécessitant un potentiel démographique important pour assurer leur rentabilité d'autre part, sont moins nombreux et concernent des regroupements

intercommunaux plus important (au moins 100 000 habitants) ;
- une participation ou un soutien à des actions en matière de culture : aides à des associations, événements ponctuels. Là encore, l'investissement dans les collectivités les plus peuplées est plus fréquent. 3

En région, l'Etat doit se concentrer sur les actions et les équipements structurants, les grands équipements de diffusion, les programmes, notamment ceux qui s'efforceront de toucher de nouveaux publics et de combler les carences de l'aménagement culturel du territoire. Plusieurs plans vont dans ce sens : le plan d'équipement des zones rurales et des quartiers en médiathèque de proximité (phase expérimentale en 2003) et le plan de développement des archives communales et intercommunales qui a débuté en 2003. 4

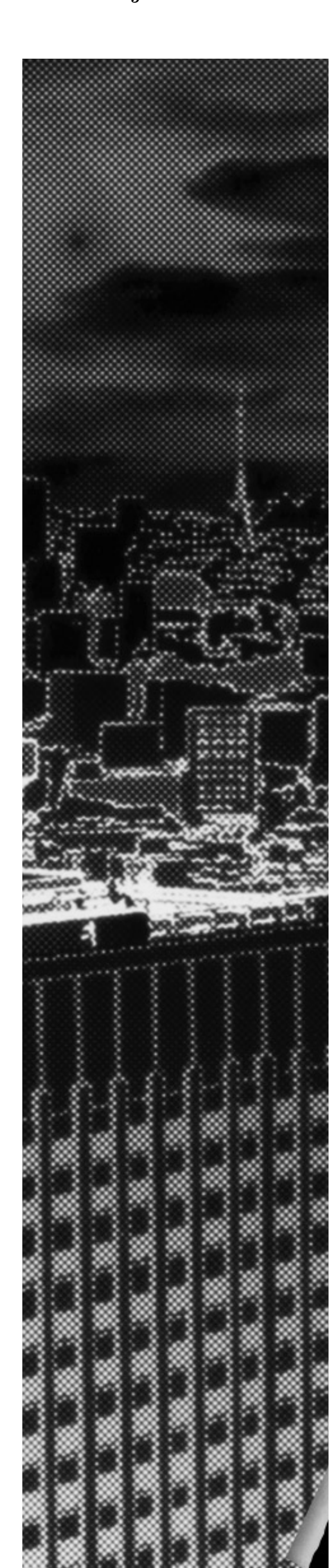
Par la loi du 4 janvier 2002, le Parlement a approuvé la création dans le domaine de la culture d'établissements publics de coopération culturelle (EPCC). La Loi crée ainsi une nouvelle personne morale de droit public. Elle permet de transposer, à l'échelle locale, l'outil de l'établissement public appliqué à certaines entités culturelles nationales, comme le musée du Louvre ou le Centre Georges Pompidou. " Les collectivités territoriales et leurs groupements peuvent constituer avec l'Etat un établissement public de coopération culturelle chargée de la gestion d'un service public culturel présentant un intérêt pour chacune des personnes morales en cause en contribuant à la réalisation des objectifs nationaux dans le domaine de la culture. Sont toutefois exclus les services qui, par leur nature ou par la loi, ne peuvent être assurés que par la collectivité territoriale elle-même ". 5

1 Bernard Latarjet, ibid., p. 20 - 2 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, pp. 118-119 - 3 Echanges, La lettre de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, Le guide de l'élu à la culture, 2001, n° 34 - 4 Jean-Jacques Aillagon, La lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication, 29 juillet 2002, n° 98 - 5 La Scène, mars 2002, p. 107.

Questions

- L'offre culturelle locale est-elle suffisante et suffisamment utilisée ? Comment le médiateur culturel peut-il participer à son évolution tout en y associant les populations ?
- Comment tirer parti des richesses culturelles "naturelles"(paysages, entreprises, commerces...) et les articuler aux richesses culturelles "labellisées" ?
- De quelle manière les technologies de l'information et de la communication transforment-elles le rapport du médiateur et des populations aux équipements culturels de proximité ?

voir Acteurs institutionnels, Association, Démocratie, Développement culturel, Equipements culturels, Equipements sociaux et socioculturels, Espace public / Espace urbain, Financeurs, Nouveaux lieux / Espaces intermédiaires, Politique de la Ville.





Animateur

Introduction

Animator, qui anime, insuffle la vie à quelque chose, à quelqu'un. 1

L'animateur n'a pas à instruire, ni à éduquer, ni à diriger mais à faire jaillir la demande et à faciliter les relations. 2

L'animateur socioculturel conçoit, organise et encadre des activités d'animation ou de développement social pour répondre aux besoins d'un groupe ou d'une institution. 3

Dans chaque ville se pose le problème de trouver des animateurs hautement qualifiés. 4

Un animateur est un travailleur social qui agit dans et sur le temps libre des autres. 5

Aujourd'hui, le social prédomine sur le socioculturel, lui-même de plus en plus social. 6

L'avènement de la civilisation des loisirs exige la création d'une nouvelle profession qui consistera à aider les autres à dominer leurs loisirs. 7

La profession d'animateur a gagné des diplômes, mais peut-être trop pour vraiment témoigner de l'existence d'UNE profession. 8

J'ai le C.A.P. de rappeur, le B.E.P de toaster / Un brevet d'aptitude à la fonction d'animateur / Une maîtrise de microphone, le bac de rimes qui résonnent... 9

1 Le Petit Robert 1, Robert, 1977, p. 63 - 2 Geneviève Poujol, article " Animation " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 35 - 3 Ministère des Affaires sociales et de l'Emploi (CEREQ), Les emplois types des activités sociales, socioculturelles et de conseil, Répertoire français des emplois, 1978 - 4 Joffre Dumazedier, Aline Ripert, Le loisir et la ville - loisir et culture, Seuil, 1966, p. 286 - 5 Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunod, 1996, p. 25 - 6 Geneviève Poujol, ibid., p. 28 - 7 UFCV cité par Geneviève Poujol, ibid., p. 166 - 8 Geneviève Poujol, ibid., p. 194 - 9 Mc Solaar, A temps partiel.

Définition

Les animateurs font partie de la famille des travailleurs sociaux et constituent une population difficile à évaluer (on estime à 150 000 le nombre des travailleurs sociaux dont les animateurs constitueraient le tiers). D'une part, l'appellation du métier reste floue, et peut regrouper des activités aussi différentes que l'encadrement temporaire de jeunes dans des centres de vacances, l'animation d'ateliers récréatifs dans les maisons de quartier, des missions d'éducation populaire, de développement social, la direction de centres culturels ou sociaux, etc. D'autre part, de nombreux emplois associés à l'animation sont qualifiés de " petits boulots ". Enfin, on ne distingue pas toujours les bénévoles des salariés.
Ces indéterminations conduisent à surestimer les effectifs proches de 15 000 salariés permanents.
Le métier d'animateur émerge au début des années 1960, au milieu des Trente glorieuses, sous l'égide de l'Etat, qui soutient fortement le développement associatif de structures " socioculturelles " : Maisons des Jeunes et de la Culture, centres sociaux, clubs de jeunes, foyers socio-éducatifs, maisons de quartier, etc. Nombre de ces différentes associations de " développement culturel " sont déjà enracinées dans des réseaux, des mouvements

issus du christianisme social et des structures d'éducation populaire.
A côté du secteur culturel qui s'est " autonomisé ", on pourrait penser qu'au développement culturel s'est substitué le développement social. La lecture de nombreuses offres d'emplois indique en effet que les missions actuelles de l'animateur socioculturel se confondent avec celles de l'animateur de développement social des quartiers ! 1

A titre de classification, on peut distinguer trois sous-familles d'animateurs.
- l'animateur culturel se donne comme priorité la diffusion culturelle et intervient dans le domaine de la musique, de la danse, du théâtre, de la peinture...
- l'animateur social donne la priorité à l'intégration sociale du public auprès duquel il travaille ;
- l'animateur socioculturel privilégie le travail auprès de populations plutôt qu'auprès d'individus isolés. 2

1 Les métiers du social, Editions d'organisation - Apec, 1997, p. 48 - 2 Geneviève Poujol, Michel Simonot, "Militants, animateurs et professionnels : le débat socioculturel-culturel (1960-1980)" in Les associations dans la vie et la politique culturelles, ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 2001, p. 90.

Points de vue

Quand les " autorités politiques " n'avouent pas les pouvoirs qu'elles servent, ou quand elles essaient de cacher la nullité de leurs programmes propres (qui se résument à l' " enrichissez-vous "), elles déploient la rhétorique de " valeurs " ramassées dans le passé ; elles affichent les " humanismes " bavards ou se racontent les craintes de nantis ; elles mettent en place les fragiles milices d' " animateurs " voués à camoufler les contradictions d'un régime. 1

Les professionnels et les militants qui travaillent dans les maisons de culture, maisons de jeunes et autres maillons du réseau de l'action culturelle publique, s'interrogent sur l'impact de leurs institutions auprès de la population, comparé à l'impact des autres agents culturels que sont la radio-télévision et le commerce. Ils constatent une évolution importante dans la vie culturelle générale, prise dans son sens le plus large qui inclut les pratiques de loisirs et de vacances ainsi que les représentations que la population se fait de la culture et, en même temps, ils sont obligés de reconnaître l'emprise faible, en stagnation ou en régression, de l'animation culturelle dans les entreprises ou les quartiers. " Bien que professionnels, disent-ils, nous bricolons, nous nous marginalisons ". 2

Pierre Bourdieu jette les bases d'une analyse qui permettrait de comprendre les logiques qui rendent possibles et impossibles les conditions d'une action transformatrice des comportements. Mais elle ne sera pas reçue et ne l'est toujours pas. Les animateurs résisteront à l'idée que les individus " exclus de la culture " ont pour la plupart intériorisé une logique d'auto-sélection, voire d'auto-élimination et que toute action aurait, d'abord, à prendre en compte cette réalité pour avoir quelque chance d'avancer. Ce rappel paraît essentiel pour comprendre le malentendu autour de l'animation. Conçue comme stratégie de changement social et culturel, elle se voulait action de transformation du rapport des individus à l'art et à la culture. Au-delà, pour certains animateurs, l'objectif était de diminuer - voire supprimer - les inégalités culturelles pour contribuer à réduire - voire annuler - les inégalités sociales. En rejetant la sociologie, les animateurs se privent d'appréhender les conditions réalistes de possibilités de transformation des attitudes, aspirations et comportements culturels individuel et collectif. Du coup, des années 1960 à aujourd'hui, les enquêtes les plus diverses ne peuvent que constater le peu d'influence de l'animation socioculturelle sur la démocratisation de la culture, si l'on se contente de la mesurer uniquement en termes de fréquentation. 3

L'animateur ne se caractérise pas seulement par une compétence technique, mais aussi par une qualification sociale. Il témoigne d'un intérêt pour un groupe et pas seulement pour une activité sportive ou intellectuelle. [...]
a) La fonction dirigeante
Certaines associations sont totalement repliées sur elles-mêmes [...], mais la plupart entretiennent des relations souvent intenses avec l'extérieur, le grand public, les autres associations, l'administration municipale, les partis, les syndicats, les églises, etc., et, dans ce contexte, c'est l'animateur qui établit la liaison. Il exprime les besoins de son groupement, les aspirations de ses membres dont il est le " champion " dans la cité, il exerce des tâches de représentation, de contrôle, de revendication. Dans la plupart des associations locales qui sont de taille modeste, une telle action se confond plus ou moins avec la politique générale de l'association : ce rôle constitue ce que nous avons appelé la fonction diri-

geante et elle est d'une importance extrême. C'est grâce à elle que l'association peut être un agent efficace de développement social et culturel et constituer un milieu où sont discutés les problèmes essentiels de la ville [...].
b) La fonction administrative
L'animateur est un organisateur et un conseiller au sein même de l'association. Il concentre les responsabilités administratives ou bien fait en sorte qu'elles soient décentralisées. Il travaille seul ou organise le travail des autres dans des réunions, des commissions, des comités. C'est de lui que dépend la politique intérieure de l'association, faute de quoi il limite le groupement à un clan, une chapelle, une bureaucratie en miniature. Bref, il assume ou cherche à assumer une fonction administrative au sens le plus moderne du terme. Combien d'animateurs possèdent la qualification et la formation nécessaires pour remplir ce rôle ? Combien ont été préparés à cette fonction qui touche à la diffusion de programmes, au financement, aux relations publiques, bref au programme d'ensemble de l'association ? A la vérité, aucun. [...]
c) La fonction technique
Les associations fournissent à leurs adhérents des programmes d'activités sportives, artistiques, intellectuelles ou sociales. L'idéal et la bonne volonté restent indispensables dans la dynamique d'une association, mais de sérieuses connaissances techniques, scientifiques ou artistiques apparaissent de plus en plus nécessaires. Les activités proposées sont de plus en plus difficiles à comprendre et le mode de vie moderne de plus en plus difficile à assumer. Pour que l'association joue son rôle essentiel d'intermédiaire entre la ville et l'individu, l'animateur doit être en mesure d'assumer une fonction où les valeurs sociales sont étroitement associées à la technique. S'il est ignorant (dans tel ou tel domaine), il devra prendre conscience de cette ignorance et rechercher le concours d'autres compétences, celles notamment des spécialistes, des experts, des techniciens ou " technocrates ". Dans notre cité, cette tâche est très mal assumée [...]. On peut se demander si ce n'est pas précisément sur cette fonction que devrait porter l'effort maximum d'intervention des pouvoirs publics soucieux d'étudier et d'accélérer le développement culturel des villes modernes.
[...] Ces trois fonctions sont parfois cumulées par un seul individu, mais à mesure que l'association se développe, une division du travail bénévole s'instaurant, chaque fonction tend à être assumée par des individus aux aspirations et aux qualités différenciées. La recherche de l'équilibre dynamique entre ces trois fonctions devrait guider une politique de promotion et de qualification des animateurs.
[...] (Les animateurs) ont, en général, une triple qualification. Sociale : ils ont le désir d'être utiles ou d'acquérir du prestige, parfois les deux. Ils connaissent le public et aiment son contact. Technique : ils possèdent un savoir sérieux ou un savoir-faire efficace qui les place nettement au-dessus du niveau culturel moyen, quelle que soit leur spécialité. Pédagogique : ils connaissent les difficultés de la communication avec autrui et les méthodes d'information ou de formation des jeunes ou des adultes. 4

Idéalement, les animateurs se reconnaissent à travers trois postures principales, liées dans un même projet. La première se trouve dans leur rapport pédagogique à un petit groupe de personnes, environ douze à quinze, qui ont décidé, en toute liberté de choix, de se retrouver ensemble, dans une part de leur temps de loisirs, quelqu'en soit le lieu. La deuxième se trouve dans le fait que les animateurs cherchent à entraîner ce groupe dans des activités créatives, dans un projet de société, politique (la citoyenneté), social (la socialisation) et civil (la sociabilité). 5

1 Michel de Certeau, Des espaces et des pratiques, 1974, in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 636 - 2 Augustin Girard, Industries culturelles, Futuribles, 1978, in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 637 - 3 Geneviève Poujol, Michel Simonot, ibid., p. 103 - 4 Joffre Dumazedier, A. Ripert, ibid., pp. 282-284 - 5 Jean-Marie Mignon, Le métier d'animateur, Syros, 1999, p. 53.

Questions

- Quel rapport l'animateur entretient-il avec l'art et la culture pour accompagner autrui dans son désir d'art et de culture ?
- De quelle manière l'animateur travaille-t-il avec ceux qui ont intériorisé une logique d'auto-sélection, voire d'auto-élimination par rapport à la culture ? Et, avec ceux qui n'ont pas choisi librement de partager leur temps de loisir avec lui ?
- Qu'attendre des animateurs " spontanés " issus des quartiers ?

voir Animation socioculturelle, Animation, Culture scientifique et technique, Culture urbaine, Démocratie culturelle, Démocratisation culturelle, Education populaire, Equipements sociaux et socioculturels, Lien social, Loisirs, Médiateur culturel, Médiation culturelle.



Animation socioculturelle

Introduction

Le projet d'animation a pour fin, non la seule mise en pratique de l'activité, mais la participation d'un groupe dans son ensemble à sa mise en œuvre. 1

L'animation joue un rôle de socialisation, d'intégration et d'adaptation des individus et des groupes face aux changements multiples dont ils sont l'objet, sans être toujours les sujets. 2

L'animation, nouveau contrôle social libérateur et régulateur. 3

L'animation est essentiellement initiation, orientation, catalyse. 4

Les mercredis bien remplis font les enfants épanouis ! 5

1 Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunod, 1996, p. 30 - 2 Pierre Besnard, article " Animation " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 77 - 3 Joffre Dumazedier, Méridiens Klincksieck, 1988, p. - 4 UNESCO, Terminologie de l'éducation des adultes 1979 - 5 Document de communication du Parc Naturel Miribel-Jonage, 2002.

Définition

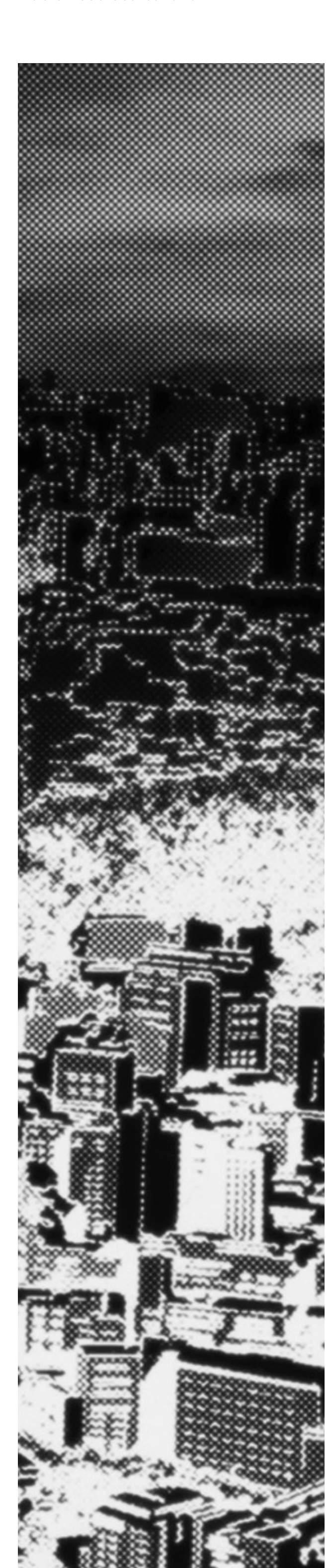
L'animation socioculturelle désigne les actions menées dans le cadre des équipements socioculturels (maisons des jeunes et de la culture, maisons pour tous, maisons de quartier, centres socioculturels) par des animateurs socioculturels (l'une des familles du travail social) en vue de favoriser des pratiques amateur, d'organiser l'expression active des individus et des groupes, de créer ou de recréer une vie de quartier, d'encadrer les loisirs des enfants ou des jeunes, de favoriser la reconnaissance des cultures minoritaires. 1

Dans ce sens :

L'animation est à la fois un phénomène socioculturel et un processus de mise en œuvre des relations sociales, en liaison avec des contenus culturels : elle est au croisement de l'action sociale et de l'action culturelle. A ce titre, elle suppose l'existence d'un groupe, d'un public, d'une collectivité, d'une communauté, dont l'acculturation et le développement sont l'objet de l'animation. Elle implique la présence active d'un ou de plusieurs agents volontaires et formés, voire spécialisés, dans les techniques et la gestion de l'animation. 2

L'animation socioculturelle joue un rôle de socialisation, d'intégration et d'adaptation des individus et des groupes face aux transformations multiples de la société.

Elle se donne, comme idéal, trois objectifs généraux :
- l'action globale collective : créer des équipements socioculturels définis non seulement par les activités (sportives, culturelles, etc.) proposées, mais également comme des lieux de rencontres et d'initiatives, où la notion d'animation se substitue à celle d'éducation ;
- la valorisation du " quartier " : l'animation ne s'opère pas à partir de valeurs à enseigner mais à partir d'un espace local, " communauté à construire ", lieu de la constitution du " tissu social " ;



- la volonté de participation : valoriser la forme associative et la démocratie directe, “ le politique au quotidien “.

Ces trois “ idéaux “ ont, pour partie, éclaté et n’assurent plus aujourd’hui les références de l’animation socioculturelle. L’action culturelle et l’action sociale se sont pour ainsi dire séparées [...]. Cependant, on reconnaîtra derrière ces trois caractéristiques “ historiques “ de la culture professionnelle de l’animateur, quelques-uns des principes qui sont au cœur de la médiation culturelle : territorialisation, décentralisation, concertation. 3

L’animation socioculturelle renvoie généralement à une attitude pédagogique qui met l’accent sur l’individu ou sur un groupe d’individus. Elle est “ centrée “ sur la personne ou le groupe plus que sur le contenu ou l’atteinte d’un objectif. Elle valorise la qualité de l’écoute de l’autre afin de lui permettre de s’exprimer, de se prendre en main, de s’engager dans la cité. Plutôt que la transmission de savoirs, elle vise à favoriser la tolérance et l’ouverture à la différence. Elle s’appuie sur des théories issues des recherches en sciences humaines (pédagogie non-directive, méthodes actives) même si la professionnalisation a vu la disparition d’un grand nombre des militants (bénévoles) du secteur ; très souvent encore, l’animation socioculturelle est corollaire d’une attitude politique qui ambitionne la réforme sociale et la participation citoyenne. 4

1 Pierre Moulinier in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 20 - 2 Pierre Besnard, ibid., p. 77 - 3 Les métiers du social, Editions d’organisation et Apec, 1997 - 4 Pierre Besnard, ibid., p. 77.

Points de vue

Le projet de l’animation est né au milieu des années 1950. Liée à une vague de construction d’équipements collectifs, une politique d’animation a été préconisée. L’animation désigne alors un projet social, celui de répondre aux nouveaux besoins liés à une urbanisation accélérée. Il s’agit de donner vie à ce qu’on appelle alors les grands ensembles, de revivifier les relations sociales détruites par la transplantation de nouveaux habitants. Très vite, ce projet d’animation sera conçu comme devant être pris en charge par des professionnels et non abandonné à la spontanéité des seuls bénévoles. C’est une politique d’Etat qui est ainsi mise en œuvre. Cette politique comprend, outre la construction d’équipements, la formation de professionnels d’un genre nouveau : les animateurs. Des diplômes voient le jour et des formations se mettent rapidement en place. 1

La notion d'animation apparaît en 1955 dans le sens d'action de régulation des individus et des groupes. Elle devient " socioculturelle " et tend à se substituer à l' " éducation populaire ". Le mot animation remplace celui d'éducation, marquant ainsi la fin de la référence au savoir, aux connaissances, à l'instruction, au profit d'une attention portée à une qualité relationnelle interindividuelle et collective. Le qualitatif socioculturel remplace celui de populaire. Il ne s'agit plus de viser une catégorie sociale, mais d'agir dans un domaine de la vie, assimilant le social et le culturel. L'objectif, comme on l'a noté, est en général de mettre fin aux inégalités en matière de culture.
Pour l'animation socioculturelle, la culture et l'art ne sont pas des savoirs préexistants ou des œuvres sacralisées, mais l'expression des individus et des groupes. L'art n'est pas ce qui est consacré par l'argent ou bien les musées. Il surgit des pratiques et du regard quotidien des individus. En ce sens, chacun peut décider ce qui est culture pour lui à chaque instant. La culture est une intention et un état personnels. Elle n'est pas un donné extérieur aux individus qu'un ordre (un pouvoir) arbitraire lui imposerait.
L'animation socioculturelle " résout " la question des inégalités sociales face à la culture par un changement de définition de cette dernière : l'animation construit la conception d'une culture spontanée partagée parce que déjà possédée par tous. Il ne s'agit plus que de la révéler à chacun. Il n'est pas question d'apprentissage, d'acquisition, de techniques, de codes. Ainsi, la " répartition " de la culture dans la société, ainsi que ses conditions de production et d'appropriation, ne dépendraient pas de déterminants structurels, institutionnels ou sociaux (l'école, les musées, la richesse, les classes sociales), mais de la libération de capacités individuelles enfouies dans la personne. Ces capacités sont disponibles à l'intérieur de chaque être. Il suffit alors de créer des situations qui favorisent, chez chacun, la découverte de ses propres potentialités. 2

Sans mettre en cause ni la primauté des œuvres, ni l'exigence de qualité, il faut, non pas réinventer l'animation culturelle des précédentes décennies, mais faire naître les nouveaux lieux, les nouveaux médiateurs, les nouveaux relais de la culture sans lesquels risquent de s'approfondir les inégalités entre les hommes comme entre les territoires. 3

- Nous étions quelques-uns à partager cette conviction qu'il n'y pas le culturel pour les gens aisés, le socioculturel pour les classes moyennes et le social pour les pauvres.
- On a imaginé de manière utilitaire ce que pourraient être les propositions culturelles en réponse à une situation sociale. On s'est enlisé car on ne faisait que conforter des modes de vie, des stéréotypes, des préjugés, sans parier sur l'imaginaire des gens et leur capacité de création. C'est dans ce sens qu'il faut décoller du socioculturel aujourd'hui. 4

Le tissu traditionnel des associations d'éducation populaire, d'action sociale et culturelle se distend. La généralisation progressive des expériences de ces dernières années qui se sont multipliées mais conservent encore le caractère d'exemple - se heurte à un obstacle majeur : l'insuffisance, sur place, d'animateurs. Le mot, comme la fonction méritent d'être revalorisés et réaffirmés, les habitants manquent de structures relais, d'interlocuteurs sur place, de conseils, de médiateurs entre eux et les ressources qu'ils peuvent mobiliser pour réaliser leurs projets. 5

La démarche d'animation consiste en la mobilisation de compétences générales et spécifiques autour d'un projet d'autonomisation et de socialisation d'un groupe d'individus en rapport avec leur milieu et leur environnement, à partir d'une activité ou d'un ensemble d'activités qui servent de support et de moyens au projet proprement dit. 6

1 Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunod, 1996, p. 30 - 2 Geneviève Poujol, Michel Simonot, ibid., pp. 93-94 - 3 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 84 - 4 Professionnels cités par Bernard Latarjet, ibid., p. 18 - 5 Bernard Latarjet, ibid., p. 65 - 6 Michel Rousseau, " Les métiers de l'animation. Compétences et savoir-faire, Accueil et animation ", Les cahiers Espace, 1996, n° 48.

Questions

- Comment l'animation socioculturelle permet-elle aux populations d'éviter les confusions entre *expression* et *création* ?
- Quelles dimensions spécifiques la culture peut-elle apporter au *vivre ensemble* ?

voir Animateur, Education populaire, Equipements sociaux et socioculturels, Habitants - Populations, loisirs.

help me to understand



Art

Introduction

Art is a social act of a solitary man. (L'art est l'activité sociale d'un solitaire). 1

J'ouvrirai une école de vie intérieure et j'écrirai sur la porte : Ecole d'art. 2

Transmuer la souffrance en jouissance et le manque en plénitude, telle est [...] l'une des vocations de l'art. 3

N'admire-t-on les fleurs qu'épanouies et la lune qu'immaculée ? 4

Il s'agit pour l'art, dans un même mouvement, de fuir la vie et d'entrer avec elle en concurrence. 5

L'art agit exactement comme la parole qui sert de trait d'union entre les hommes, en exprimant leurs pensées et leurs expériences. 6

L'art, c'est la plus sublime mission de l'homme puisque c'est l'exercice de la pensée qui cherche à comprendre le monde et à le faire comprendre. 7

L'art est une manifestation de ce que les hommes ne peuvent pas voir : sacré, surnaturel, irréel - de ce qu'ils ne peuvent voir que par lui. 8

La culture procède de la règle, l'art de l'exception. 9

L'art ne doit pas être un colifichet que l'on accroche ici, là, pour faire joli. 10

L'art n'est pas une assistante sociale. L'art doit jouer, ici comme ailleurs, son rôle d'excitant critique. 11

Oui, l'impact social de l'art est limité et, à tout le moins, très indirect. Non, ce n'est pas grave, car ce n'est pas sa vocation. 12

L'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction de légitimation des différences sociales. 13

L'art est aujourd'hui le seul petit espace de liberté qui nous soit concédé, donc on se garde bien de nous le dire. Il est réservé, nous fait-on croire, alors qu'il est offert à tous. 14

1 William B. Yeats, cité par Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 251 - 2 Max Jacob - 3 Catherine Millot, Gide, Genet, Mishima, Gallimard, 1996, p. 9 - 4 Kenkô Hôshi, Les heures oisives, Gallimard, 1968, p. 88 - 5 Roger Caillois, Babel, Gallimard, 1996, p. 98 - 6 André Malraux, Discours prononcé à la Fondation Maeght le 12 juillet 1974, Gallimard, La Pléiade, 1996, p. 880 - 7 Léon Tolstoï, Ecrits sur l'art, Gallimard, 1971, p. 137 - 8 Auguste Rodin, L'art, Grasset, Les cahiers rouges, 1997, p. 13 - 9 Jean-Luc Godard in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 251 - 10 Friedrich Nietzsche in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 639 - 11 Jean-Pierre Vincent, Contre l'Etat culturel d'exception, Le Monde diplomatique, mai 1995 - 12 Philippe Urfalino, Quelles missions pour le ministère de la Culture, 1997, in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 646 - 13 Pierre Bourdieu, ibid., p. 8 - 14 Paul-Armand Gette, Réflexions sur le voyage, Eter/APSV/Parc de La Villette, 2000, non paginé.

Définition

Activité fabricante de l'homme par opposition à l'œuvre de la nature. L'art, au singulier et pris absolument, est ici le travail humain en tant qu'il réalise des choses qui n'auraient pas existé par le simple jeu des forces naturelles. C'est en ce sens, par exemple, qu'on distingue dans un objet l'art et la matière, c'est-à-dire le matériau brut et ce que l'homme a su en faire.

Il est d'usage de distinguer trois acceptions du mot " art ".

1. Une technique spécialisée
Un art est une activité fabricatrice particulière ayant ses procédés propres ; il se distingue des autres activités humaines par la réunion de trois caractères : l'emploi de procédés réglés, par opposition à ce qui se fait par inspiration sans méthode bien nette, la nécessité de certaines connaissances par opposition au travail d'exécution et la réalisation d'œuvres concrètes.

2. La connaissance (dans le sens de discipline intellectuelle)
Cette notion d'arts libéraux remonte peut-être à Isocrate, elle est sûrement attestée chez Cicéron (*artes liberales*, dans le *De inventione* I, 35) ; elle se systématise peu à peu et, Martianus Capella, rhéteur carthaginois du début du Ve siècle, fixe, dans les *Noces de Mercure et de la Philologie*, la liste des sept arts libéraux telle qu'elle sera admise pendant tout le Moyen Age : grammaire, rhétorique, dialectique, arithmétique, géométrie, musique, astronomie. Sous l'influence de Boèce, on groupa, vers la fin du Ve siècle, les quatre derniers arts dans la notion collective de *quadruvium* ; ce mot devint plus tard *quadrivium*, par analogie avec le terme de *trivium* par lequel on désigna l'ensemble des trois premiers arts à partir du IXe siècle. Le *trivium*, premier cycle d'études, se composait des études littéraires, et le *quadrivium*, second cycle, des études scientifiques ; la musique n'y intervenait que comme science théorique relevant des mathématiques.
L'art en ce sens intéresse l'esthétique directement puisque, ce que nous appelons aujourd'hui esthétique littéraire était un des arts, l'art de la rhétorique.

3. Les Beaux-Arts
La Renaissance et l'époque classique marquent un changement dans le sens du terme d'art : la liste des arts libéraux devient " l'éloquence, la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure " (Marmontel, article *Arts libéraux* de l'*Encyclopédie*) ; cependant on mettait en usage l'expression de beaux-arts employée parallèlement à celle d'arts libéraux pendant les XVIIe et XVIIIe siècle et qui l'a remplacée peu à peu. L'Ecole Académique fondée par Mazarin prend le nom d'Ecole des Beaux-Arts en 1793. L'expression *arts libéraux* tombe en désuétude au XIXe siècle et on ne dit plus qu'arts ou beaux-arts et, dans le langage courant du XXe siècle, *arts* tout court.
L'art est alors l'activité créatrice des œuvres dont l'existence est justifiée par les qualités esthétiques. On distingue ainsi l'art dont la " finalité est esthétique ", de la science à " finalité logique " et de la technique à " finalité pratique ".
On a voulu réserver le nom d'art à ceux dont les œuvres n'avaient aucune utilité pratique, en estimant que ce désintéressement leur donnait une place supérieure. Quant aux objets utiles, on a considéré que leur utilité, si elle n'annulait pas leur beauté éventuelle, la rejetait au moins à un rang inférieur, et on nommait *arts mineurs* la céramique, l'art du verre, l'orfèvrerie, la ferronnerie, l'ébénisterie, la broderie, etc. La fin du XIXe siècle et le début du XXe siècle réagissent contre cette situation, le nom d'arts mineurs s'efface pour faire place à des expressions telles que *arts décoratifs*, *arts appliqués* et *design*. 1

1 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, pp. 166-171.

Points de vue

Le concept d'art lui-même a subi une transformation en Grèce ou, plutôt, c'est là qu'il a commencé à se former, car ce qui l'avait précédé avait été moins un concept d'art qu'un concept de magie. [...] Cette relation sémantique entre l'art et le monde naquit probablement en même temps que la philosophie elle-même. Des pratiques artistiques avaient déjà existé en Egypte, en Mésopotamie et ailleurs mais il n'est pas certain qu'on les ait considérées comme étant de l'art au sens actuel du terme à savoir des représentations au sens sémantique plutôt que magique du terme. 1

Il y a de belles façons de labourer ou de tailler une haie, comme il y a de belles solutions mathématiques ou de belles percées au rugby. Ainsi, la plus grande partie de la société peut-être bannie de l'univers de la culture légitime sans être bannie de l'univers de l'esthétique. 2

De tous les objets offerts au choix des consom-

mateurs, il n'en est pas de plus *classants* que les œuvres d'art légitimes qui, globalement distinctives, permettent de produire des distinguos à l'infini par le jeu des divisions et des subdivisions en genres, époques, manières, auteurs, etc. 3

Plaisir ascétique, plaisir vain qui enferme en lui-même le renoncement au plaisir, plaisir épuré du plaisir, le plaisir pur est prédisposé à devenir un symbole d'excellence morale et l'œuvre d'art un test de supériorité éthique, une mesure indiscutable de la capacité de sublimation qui définit l'homme *vraiment humain.* [...] C'est bien la différence entre les hommes et les non-hommes qu'il appartient à l'art d'attester : imitation libre de la création naturelle, de la *natura naturans* - et non de la *natura naturata* - par laquelle l'artiste (et, à travers lui, le spectateur) affirme sa transcendance par rapport à la nature naturée, en produisant une " autre nature ", soumise aux seules lois de construction du génie créateur, l'expérience artistique est ce qui s'approche le plus de l'expérience divine de l'*intuitus originarius*, perception créatrice qui, sans reconnaître d'autres règles ou contraintes que les siennes propres, engendre librement son propre objet. Le monde que produit la " création " artistique n'est pas seulement une " autre nature " mais une " contre-nature ", un monde produit à la manière de la nature mais contre les lois ordinaires de la nature - celles de la pesanteur dans la danse, celles du désir et du plaisir dans la peinture ou la sculpture, etc. - par un acte de sublimation artistique qui est prédisposé à remplir une fonction de légitimation sociale : la négation de la jouissance inférieure, grossière, vulgaire, mercenaire, vénale, servile, en un mot naturelle, enferme l'affirmation de la sublimité de ceux qui savent se satisfaire des plaisirs sublimés, raffinés, distingués, désintéressés, gratuits, libres. L'opposition entre les goûts de nature et les goûts de liberté introduit une relation qui est celle du corps et de l'âme, entre ceux qui ne sont que nature et ceux qui affirment leur capacité de dominer leur propre nature biologique, leur prétention légitime à dominer la nature sociale. 4

Les politiques culturelles publiques subventionnées par l'Etat doivent certes se transformer sans cesse, vivre au rythme de l'art qui ne progresse qu'en critiquant, voire en détruisant ses propres certitudes, son savoir-faire acquis. Une politique culturelle doit être aussi à l'écoute des cassures sociales qui s'accentuent, chercher la meilleure manière de jouer son rôle sur les lieux de cette fracture. Elle n'est pas un baume pacificateur. L'art n'est pas une assistante sociale. L'art doit jouer, ici comme ailleurs, son rôle d'excitant critique. 5

Il semble que l'art soit considéré par les différents pouvoirs comme une nouvelle religion. Des missionnaires pacifieraient des régions sauvages, convertiraient des primitifs à une cause supérieure. Les artistes seraient les nouveaux agents de la pacification, de la normalisation. Mais pour ces derniers, il s'agit de continuer, c'est-à-dire de prendre les sous de ceux qui veulent se servir d'eux et, en même temps d'affirmer avec la plus grande force ce à quoi ils sont bons, et à rien d'autre [...]. A Fafet, l'intervention de Carlos Kusnir - dans un quartier réputé difficile - n'a pas été perçue [...]. Les quelques politiques, s'avouèrent, perplexes, que tout cela n'était pas bien performant en terme de lien social. Qu'en terme de réconciliation universelle, il y avait un déficit. Ne valait-il pas mieux, en effet, faire des associations de quartiers de véritables soupapes de sécurité remplies d'agents électoraux ? Ne valait-il pas mieux voler au secours de la victoire en mettant le paquet sur ce qui plaît : le graff sauvage et le hip-hop rebelle ? Ne valait-il pas mieux subventionner la sympathique révolte des " jeunes ", véritable moteur " d'intégration " ? Carlos Kusnir ne pouvait pas se mêler de ce débat ni donner tort ou raison à quiconque. Il s'attendait à ce qu'on lui dise quelques mots sur sa proposition. C'était en effet une proposition. Ils ne sont pas venus. Moi, de temps en temps, je regardais les politiques. Ils ne pouvaient pas. Ils tournaient les yeux. Ou, s'ils réussissaient à fixer, alors ils sentaient monter en eux une impuissance terrible. 6

Comme la littérature et l'art ont été de tout temps les meilleurs moyens, les seuls moyens pour le sujet rêvant et imaginant de ne pas être réduit en esclavage ou mis en état de mort clinique par la machine à décerveler, c'est d'abord, c'est essentiellement vers la littérature et l'art que la PBP (Petite Bourgeoisie à vocation Planétaire) va porter son attention et ses efforts. Il s'agit pour elle de surveiller leurs conditions de production et de circulation, de rendre inoffensif leur contenu, en un mot, de reconvertir ces anciennes armes de guerre en une panoplie de carton-pâte pour héros pusillanimes et déglingués. 7

D'aucuns diront que la fallacieuse beauté créée par la pénombre n'est pas la beauté authentique. Toutefois, [...] nous autres Orientaux, nous créons de la beauté en faisant naître des ombres

dans les endroits par eux-mêmes insignifiants. [...] Je crois que le beau n'est pas une substance en soi, mais rien qu'un dessin d'ombres, qu'un jeu de clair-obscur produit par la juxtaposition de substances diverses. De même qu'une pierre phosphorescente qui, placée dans l'obscurité, émet un rayonnement, perd, exposée au plein jour, toute sa fascination de joyau précieux, de même le beau perd son existence si l'on supprime les effets d'ombre. [...] Mais pourquoi cette propension à rechercher le beau dans l'obscur se manifeste-t-elle avec tant de force chez les Orientaux seulement ? L'Occident lui aussi, il n'y a pas si longtemps, ignorait l'électricité, le gaz, le pétrole, mais pour autant que je sache, il n'a jamais pourtant éprouvé la tentation de se délecter de l'ombre. [...] Quelle peut être l'origine d'une différence aussi radicale dans les goûts ? Tout bien pesé, c'est parce que nous Orientaux nous cherchons à nous accommoder de limites qui nous sont imposées, que nous nous sommes de tout temps contentés de notre condition présente ; nous n'éprouvons par conséquent nulle répulsion à l'égard de ce qui est obscur, nous nous y résignons comme à l'inévitable : si la lumière est pauvre, eh bien, qu'elle le soit ! Mieux nous nous enfonçons avec délice dans les ténèbres et nous leur découvrons une beauté qui leur est propre. 8

L'Art pour l'Art est absurde. L'art pour éduquer - tendancieux - est absurde. Par exemple, représenter une scène émouvante - un pauvre mourant assisté par un bon curé, une brave femme qui fait l'aumône, et des enfants qui prient, peints pour ce qu'ils représentent, n'est pas l'Art. Mais l'Art est ce qui donne l'âme - toute sa partie la plus belle et la plus noble - de l'artiste qui représente ce qu'il veut. 9

L'art invente ce que nous ne voulons pas toujours voir, alors nous regardons ailleurs, là où justement il n'y a rien à voir, c'est plus facile. [...] Si vous avez envie de jouer, sans autres règles que les vôtres, que celles que vous inventerez au fur et à mesure... dans ce labyrinthe des désirs, personne ne cherchera à vous contraindre, c'est vous-même qui apparaîtrez dans le miroir qui vous est tendu. 10

Art : Protocole normatif à rétroaction positive (avec routine intégrée d'autodérégulation séquentielle) ayant pour seul objet la prescription de ses propres règles et pour unique fonction la validation périodique de ses opérateurs et de ses relais. 11

C'est seulement grâce à l'art qu'il nous est donné de sortir de nous-même, de savoir ce qu'un autre voit dans un univers non identique au nôtre, et dont les paysages nous resteraient sinon autant inconnus que ceux qu'il peut y avoir sur la lune. 12

1 Artur Danto, La transfiguration du banal, Seuil, 1989, p. 137 - 2 Pierre Bourdieu, Un art moyen, essai sur les usages sociaux de la photographie (coll. L. Boltanski, R. Castel et J-C. Chamboredon), Minuit, Paris, 1965, p.26 - 3 Pierre Bourdieu, La distinction, Seuil, 1979, p. 14 - 4 Pierre Bourdieu, ibid., p. 573 - 5 Jean-Pierre Vincent, in Emmanuel de Waresquiel, ibid. - 6 Frédéric Valabrègue, Carlos Kusnir à Fafet, 1998 - 7 Jacques Henric, L'homme calculable, Les belles lettres, 1992, p. 49 - Junichiro Tanizaki, Eloge de l'ombre, Pof, 1968, pp. 76-80 - 9 Alberto Giacometti, Ecrits, Hermann, 1991, p. 104 - 10 Paul-Armand Gette, De l'immobilité du voyage, Joca Seria, 2002, pp. 9-10 - 11 Cercle Ramo Nash - 12 Marcel Proust.

Questions

- L'art peut-il apprendre à questionner le sens de ce qu'*être* veut dire ?
- Comment interroger les frontières art légitime, art en voie de légitimation et art non reconnu ? Quels sont leurs relations ? Comment les mettre en perspectives ?
- Comment partager - sans les évacuer - les questions du rapport de l'art au pouvoir, à l'argent, au luxe, au jeu, à la liberté avec ceux qui, sur chacune de ces dimensions, sont dominés ?

voir Amateur, Artiste, Capital culturel, Champ de production culturelle, Création / Invention, Goût, Légitimation culturelle, Légitimité culturelle, Œuvre d'art et de culture, Publics.

Artiste

Introduction

Actuellement en Ile-de-France, 7 200 chômeurs de longue durée, qui perçoivent le revenu minimum d'insertion, se déclarent artistes. Ils représentent 13% des RMistes. 1

Quels sont ceux qui nous élèvent ? Les philosophes, les artistes et les saints, voilà les hommes véridiques, les hommes qui se séparent du règne animal. 2

L'artiste veut faire ce que nul jamais n'a fait et que nul ne fera. 3

Tous les grands écrivains se rejoignent sur certains points et sont comme les différents moments, contradictoires parfois, d'un seul homme de génie qui vivrait autant que l'humanité. 4

Ce qui l'émeut, émeut. Ce qui lui plaît, plaît. Son heureux goût est le goût du monde. 5

Au fond, je ne crois pas à la fonction créatrice de l'artiste. C'est un homme comme un autre voilà tout. C'est son occupation de faire certaines choses, mais le businessman fait aussi des choses. 6

Le monde de l'art est un jeu dans lequel est en jeu la question de savoir qui est en droit de se dire artiste, et surtout de dire qui est artiste. 7

Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer. 8

J'accepte l'étiquette d'*artiste élitiste* si on veut dire par là que je n'ai jamais renoncé à l'utopie : je veux penser que je m'adresse au meilleur de chaque individu. 9

Les artistes, les savants opèrent des révolutions symboliques qui touchent aux structures mentales, c'est-à-dire qui changent nos manières de voir et de penser. 10

Des millions d'artistes créent, quelques milliers sont discutés ou acceptés par le spectateur et moins encore sont consacrés par la postérité. 11

L'artiste est quelqu'un que l'on reconnaît comme tel, en se reconnaissant dans ce qu'il fait, en reconnaissant dans ce qu'il a fait ce qu'on aurait fait si on avait su le faire. 12

J'aurai voulu être un artiste,
Pour pouvoir dire pourquoi j'existe... 13

1 Anpe spectacle, 2002 - 2 Friedrich Nietzsche, Considérations inactuelles, [1ère édition 1873], Œuvres 1, Gallimard, La Pléiade, 2000 - 3 Paul Valéry in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 636 - 4 Marcel Proust in Philippe Sollers, La guerre du goût, Gallimard, 1994, p. 10 - 5 Hannah Arendt, "De l'humanité dans de sombres temps" in Vies politiques - Réflexions sur Lessing, l'homme de génie, Gallimard, 1986, pp. 12-13 - 6 Marcel Duchamp in Catherine Millet, L'art contemporain, Flammarion, 1997, p. 31 - 7 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, pp. 23-24 - 8 Antonin Artaud, Van Gogh le suicidé de la société, Gallimard, [1ère édition 1947], 1990, p. 53 - 9 Claude Rutault, Médiation culturelle : Fausse popularité, inédit, 2002 - 10 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 51 - 11 Marcel Duchamp, Duchamp du signe, [1ère édition 1958], Flammarion, 1975, p. 187 - 12 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 163 - 13 Starmania, Le blues du business man, (paroles Luc Plamondon, musique Michel Berger), 1978.

Définition

Trois acceptions du mot " artiste " sont à distinguer.

1. Dans l'acception la plus simple, l' " artiste " est celui qui pratique un art, qu'il soit créateur ou exécutant, amateur ou professionnel. On constate simplement qu'il réalise des œuvres de peinture, de sculpture, de musique, etc.

2. Dans une acception plus étroite, le mot désigne celui qui crée des œuvres d'art, en le distinguant de l'exécutant non inventeur. Ce sens est très fréquent en esthétique.

3. On appelle enfin " artiste " celui qui fait de la pratique d'un art (soit comme créateur, soit comme exécutant) sa profession. Il se distingue alors de l'amateur. 1

A la suite de Valéry Larbaud, il est d'usage de hiérarchiser les artistes en fonction de leur " aire de rayonnement " et ce, quel que soit leur domaine d'expression. On distingue ainsi : les artistes reconnus internationalement, les artistes nationaux et les artistes locaux.

Est écrivain européen celui qui est lu par l'élite de son pays et par les élites des autres pays. Thomas Hardy, Marcel Proust, Pirandello, etc., sont des écrivains européens. Les écrivains de grande vente dans leur pays d'origine mais non plus lus par l'élite de leur pays et ignorés des élites des autres pays sont des écrivains... disons nationaux - catégorie intermédiaire entre les écrivains européens et les écrivains locaux ou dialectaux. 2

1 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, pp. 175-176 - 2 Valéry Larbaud, Ce vice impuni, la lecture. Domaine anglais, [1ère édition 1941], Gallimard, 1998.

Points de vue

Les gens de goût nous disent aujourd'hui que Renoir est un grand peintre du XVIIIe siècle. Mais en disant cela ils oublient le Temps et qu'il en a fallu beaucoup, même en plein XIXe, pour que Renoir fut salué grand artiste. Pour réussir à être ainsi reconnu, le peintre original, l'artiste original procèdent à la façon des oculistes. Le traitement par leur peinture, par leur prose, n'est pas toujours agréable. Quand il est terminé, le praticien nous dit : maintenant regardez. Et voici que le monde (qui n'a pas été créé une fois, mais aussi souvent qu'un artiste original est survenu) nous apparaît entièrement différent de l'ancien, mais parfaitement clair. Des femmes passent dans la rue, différentes de celles d'autrefois, puisque ce sont des Renoir, ces Renoir où nous nous refusions jadis à voir des femmes. Les voitures aussi sont des Renoir, et l'eau, et le ciel : nous avons envie de nous promener dans la forêt pareille à celle qui, le premier jour, nous semblait tout excepté une forêt, et par exemple une tapisserie aux nuances nombreuses mais où manquaient justement les nuances propres aux forêts. Tel est l'univers nouveau et périssable qui vient d'être créé. Il durera jusqu'à la prochaine catastrophe géologique que déchaîneront un nouveau peintre ou un nouvel écrivain originaux. 1

Ce qui compte, c'est que, réfractaire à toute demande collective, la personnalité de l'artiste affirme son désir et sa vision personnelle du monde. Et cette vision ne sera pas tout à fait imprévue si l'on connaît bien l'histoire de l'art considéré. [...] Alors, dans cette mesure, qui est l'artiste ? Je crois que, aujourd'hui, celui qui ne serait ni dans l'institution, ni dans le dogme de la " lutte contre " a probablement une chance d'être celui-là .[...] L'artiste doit se battre sur ces deux fronts : pas de marginalisation, pas d'institutionnalisation.
Il doit s'efforcer de détourner la commande sociale et de la retourner contre elle-même, comme cela a été le cas par le passé avec l'Eglise ou la bourgeoisie du XIXe siècle. Comme ce doit être le cas aujourd'hui avec la société spectaculaire mondiale.
L'artiste a la tâche délicate et complexe de ne répondre à aucune demande et de ne refuser aucune demande. L'artiste ne doit ni accepter, ni refuser. L'artiste doit s'imposer. C'est également ce à quoi la socio-manie s'oppose en espérant convaincre de la possibilité et de la nécessité d'une réconciliation entre l'artiste et la société. Quelle blague ! 2

Est-ce qu'un artiste est quelqu'un qui dit de lui-même qu'il est artiste ou est-ce que c'est quelqu'un dont les autres disent qu'il est artiste ? Mais les autres, c'est qui ? Est-ce que ce sont les autres artistes ou les gens de son village qui croient que c'est un artiste, qui peuvent croire qu'un peintre du dimanche est un artiste ? On voit que la question de savoir qui a le droit de dire de quelqu'un qu'il est un artiste est très importante et très difficile. Est-ce la critique ? Le collectionneur ? Est-ce le marchand de tableaux ? Est-ce le public, le " grand public ", le " peuple " (avec ou sans guillemets). Qu'est-ce à dire ? Le " peuple " ne parle d'art que pour autant qu'on le fait parler : hommes politiques, journalistes, tous, notamment quand ils parlent de l'art et des artistes, se font les *porte-parole* du peuple, parlent *au nom du peuple*. Parler au nom du peuple, et aussi à la place du peuple, c'est apporter une réponse populiste à la question : *Qui a le droit de juger en matière d'art ?* A cette position populiste, on peut en opposer une autre, tout aussi grossière : *l'artiste peut-il imposer son goût, créer de nouvelles catégories artistiques* ? La réponse élitiste consiste à estimer que l'artiste est seul juge en matière d'art et qu'il est même en droit d'imposer son goût. Mais n'est-ce pas s'exposer à l'anarchie des jugements antagonistes, chaque artiste étant juge et partie ? Comment ne pas douter que des gens qui ont des intérêts dans le jeu et les enjeux artistiques, artistes, mais aussi collectionneurs, critiques, historiens d'art, etc. puissent soumettre au doute radical les présupposés tacitement acceptés d'un monde avec lequel ils ont partie liée ? Faut-il en appeler à des instances extérieures ? [...]
L'artiste est celui dont les artistes disent que c'est un artiste. L'artiste est celui dont l'existence en tant qu'artiste est en jeu dans ce jeu que j'appelle champ artistique. Le monde de l'art est un jeu dans lequel est en jeu la question de savoir qui est en droit de se dire artiste, et surtout de dire qui est artiste. C'est une définition qui n'en est pas une et qui a le mérite d'échapper au piège de la définition dont il ne faut jamais oublier qu'elle est en jeu dans le champ artistique. Et il en va de même dans tous les champs. 3

Pour comprendre ce qui se passe dans le domaine de l'art et les querelles à propos de l'art contemporain, il faut *tenir ensemble* (au lieu de les opposer) deux ensembles de faits scientifiquement établis : d'une part, le fait indiscutable de la distribution inégale du capital culturel (dont le capital artistique est une espèce particulière) qui

fait que tous les agents sociaux ne sont pas enclins et aptes à produire et à consommer des œuvres d'art, et d'autre part, le fait que ce que j'appelle le champ artistique, ce microcosme social, à l'intérieur duquel les artistes, les critiques, les connaisseurs, etc., discutent et luttent à propos d'un art que les uns produisent, les autres commentent, font circuler, etc., conquiert progressivement son autonomie au cours du XIXe siècle contre le monde marchand et institue une coupure grandissante entre ce qui se fait dans ce monde et le monde ordinaire des citoyens ordinaires.
Dans ce jeu, les gens occupent des positions qui sont déterminées en grande partie par l'importance de leur capital symbolique de reconnaissance, de notoriété, capital qui est distribué inégalement entre les différents artistes. Il y a donc une structure de la distribution de ce capital qui, à travers la position que chaque artiste occupe dans cette structure (celle de dominant ou de dominé, etc.), " détermine " ou oriente les stratégies des différents artistes par l'intermédiaire, notamment, de la perception que chaque artiste peut avoir de l'espace artistique dans lequel il est inséré.
Vous me demandiez : qui fait l'artiste ? Evidemment, ce n'est pas l'artiste qui fait l'artiste. C'est le champ, l'ensemble du jeu, l'univers artistique qui fait l'artiste. Du fait qu'il renverse toutes les tables des valeurs, tous les principes d'évaluation, le révolutionnaire est condamné à se retrouver seul. Qui va dire que Manet est un artiste alors qu'il met radicalement en question les principes selon lesquels on détermine qui est artiste et qui ne l'est pas ? [...] Il n'a de légitimité qu'en lui-même.
Qu'est-ce qui fait l'artiste, la valeur de l'artiste ? C'est, en dernier ressort, le jeu lui-même qui fait le joueur, en lui offrant l'univers des coups possibles et les instruments pour les jouer.
D'après mon expérience, les très grands, Manet pour la peinture, Heidegger pour la philosophie, Flaubert pour la littérature, sont ceux qui connaissent et maîtrisent le mieux le clavier, l'univers des possibilités ouvertes - et aussi à ouvrir - pour leur temps. Il me semble qu'on peut tirer sinon une loi générale, du moins une leçon de ces grandes entreprises de production culturelle du passé : ceux qui s'affrontent à l'ensemble des problèmes proposés par un état du champ, qui essaient de concilier des choses inconciliables, refusent les alternatives absurdes comme l'opposition entre recherche formelle et engagement politique, se donnent les meilleures chances de réussite dans tous les domaines de la production symbolique. 4

L'artiste ne peut faire son travail avec pour objectif immédiat qu'il soit à la portée du public. Posture méprisante, c'est refuser au spectateur le cheminement d'une relation de rencontre, c'est-à-dire une succession de sentiments en réaction à l'Autre : curiosité, surprise, refus, regret, retour... et, selon, amour ou indifférence, haine parfois.
Une œuvre qui nous apporte quelque chose commence forcément par nous déranger, sinon, ce qu'elle dit était déjà dans notre train-train mental. Par contre, l'approche de ce travail peut être facilitée par la mise à disposition, et non la mise à portée, de moyens pour aider au parcours.
Il restera toujours un parcours. Je dirais même que le seul intérêt d'une œuvre, du point de vue du spectateur, et dans quelque domaine que ce soit, c'est le parcours qu'elle nous contraint à faire, malgré notre tendance naturelle à résister. J'accepte l'étiquette d'*artiste élitiste* si on veut dire par là que je n'ai jamais renoncé à l'utopie : je veux penser que je m'adresse au meilleur de chaque individu. 5

Quand je parle d'impérialisme, c'est dans le sens où tout artiste prétend qu'il a quelque chose à dire et donc, dans une certaine mesure, il le dit au détriment des autres. Ma manière de lutter contre cette situation, c'est de créer moi-même les conditions pour que tout mon travail soit public. 6

Or, force est de constater que, dans beaucoup de démocraties modernes, le créateur est en marge, que le revenu qu'il tire de son travail artistique est, à quelques exceptions près, nettement inférieur à celui des travailleurs les moins payés, qu'il doit recourir à un second métier ou aux ressources d'autrui pour pratiquer son art et que sa condition juridique, sociale et économique est l'une des plus précaires qui soit. 7

Je redoute les mots d'ordre de certains politiques invitant les artistes à faire du social, à faire illusion pendant que les forces de l'ordre délogent les immigrés des foyers d'accueil et vident les squats de leurs occupants. Je ne suis missionnaire d'aucun pouvoir politique quel qu'il soit. Je méprise l'art dont le fonds de commerce est l'esthétisation de la misère, l'exploitation exotique du déficit humain. Mon activité d'artiste n'a jamais eu pour objectif ma bonne conscience, si à un moment donné dans mon travail je choisis comme sujet les cités HLM, c'est aussi pour la même raison que Matisse peint des poissons rouges dans un bocal.

En ce moment, en France, nous ne sommes pas mûrs pour déplacer l'art vers la réalité quotidienne. Nous vivons dans une société fermée, nostalgique, repliée sur elle-même, sur de vieilles structures mortifères, dans une histoire monarchique en rupture d'idéal, un pays de justiciers de l'ordre moral, en incapacité totale d'auto-analyse et de discernement. Une société qui se protège en banalisant la haine. Ces mentalités se répandent partout et sont maintenues par l'inertie administrative et étatique. 8

En général, une société comporte deux parties : l'énorme majorité des normaux et l'infime minorités des autres. Fous, déviants, handicapés, poètes, artistes, ils ne sont pas normaux, mais leur seule existence garantit la normalité générale. Pour qu'existe le normal, il faut des aliénés réticents au dialogue : là sont les créateurs. Allons ! L'époque n'est pas si lointaine où l'empire soviétique enfermait ses écrivains dans des hôpitaux psychiatriques, sous prétextes qu'ils étaient dissidents : dissidents, c'est-à-dire créateurs. Une société où les créateurs seraient représentatifs relèveraient de cet esprit totalitaire [...]. Non, les créateurs ne sont pas représentatifs. Mais sans eux, une société perd son imaginaire et s'étiole ; et cette grosse fatigue entraîne des conséquences collectives importantes, voyez l'Italie d'aujourd'hui. 9

Chaque poème doit apparaître comme le premier texte que vous ayez jamais écrit. Spontané, capable de transformer l'inorganique en organique, telle la vague qui sort de la mer, s'installe sur la rive, et demeure pourtant aussi une vague. L'émerveillement est indispensable. Et une prédisposition à s'émerveiller. Sinon tout le monde aurait été poète. Les universitaires et les professeurs en savent plus long sur la poésie que tous les poètes réunis, et pourtant ils ne peuvent en écrire. Car il leur manque cette prédisposition, qui est peut-être une grâce divine ! 10

1 Marcel Proust, Le côté de Guermantes, Gallimard, La Pléiade, t. 2, 1954, p. 327 - 2 Philippe Sollers, in La lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication, Hors série : Nouveaux territoires de l'art, Février 2002 - 3 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, pp. 17-23 - 4 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 34-50 - 5 Claude Rutault, Médiation culturelle : Fausse popularité, inédit 2002 - 6 Claude Rutault, Transit, Parc de la Villette - Consortium de Dijon, 2002, p. 29 - 7 Augustin Girard in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 174 - 8 Claude Lévêque, " Pour en finir avec l'art social " in Bloc-Notes - 9 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 40 - 10 Mahmoud Darwich, La Palestine comme métaphore, Babel, 2002, p. 104.

Questions

- Pourquoi fait-on appel à un artiste ? Pour renforcer une équipe de travailleurs sociaux et animer un atelier de pratique amateur ? Pour contribuer à la reconstitution du lien social ? Pour qu'il produise une œuvre en son nom ou qu'il accompagne une création collective ? Pour découvrir et faire découvrir la parole d'un être ?
- Qui choisit l'artiste invité ? Sur quels critères ? Quels moyens met-on à sa disposition ? Ces moyens sont-ils de même nature que ceux dont il disposerait dans le champ de production artistique qui est le sien ?
- Qu'est ce qui peut motiver un artiste dans l'invitation lancée par un médiateur culturel ?
- Toute invitation faite à un artiste ne doit-elle pas être formalisée par un cahier des charges détaillé ?

voir Amateur, Art, Capital culturel, Champ de production culturelle, Création/ Invention, Goût, Histoire, Œuvre d'art et de culture.

Association

Introduction

Regroupement de personnes se fixant un but durable dans un cadre juridique qui est aujourd'hui celui de la loi 1901. 1

En France : 20 000 créations d'associations en 1975, 65 000 en 1994, plus de 70 000 actuellement chaque année. 2

Plus d'un Français sur trois est membre d'une association. 3

Parmi les 36 % des Français qui font partie d'une association, 21 % font partie d'une association culturelle, 12 % d'une association artistique. 4

Les associations culturelles constituent le terreau, le tissu conjonctif, le socle de la vie culturelle de notre pays. 5

Associations lucratives sans but. 6

Plus de 250 milliards de chiffre d'affaires, 130 milliards déclarés à la TVA, dont 80 sont imposables, 1 290 000 salariés, 800 000 bénévoles équivalents temps plein et 700 000 à 730 000 associations. 7

16% du nombre total d'associations culturelles concentrent plus de 80% des ressources budgétaires, la quasi intégralité des financements de l'Etat et 90% des financements publics. 8

Si le travail des associations n'est pas immédiatement productif, au sens où l'entendent les économistes, il produit avec une grande efficacité ce que les institutionnels ne savent que mal élaborer et qu'ils appellent du lien social. 9

1 Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunod, 1996, p. 36 - 2 et 3 Citoyens chiche ! Le livre blanc de l'éducation populaire, Editions Ouvrières, 2001, p. 34 - 4 Olivier Donnat, Les pratiques culturelles des Français, La documentation Française, 1997, pp. 57-58 - 5 Pierre Moulinier, " Les associations, bras séculier ou infanterie de l'action culturelle publique " in Les associations dans la vie et la politique culturelles, ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 2001, p. 13 - 6 et 7 Pierre-Patrick Kaltenbach, Associations lucratives sans but, Denoël, 1995, pp. 58-59 - 8 Viviane Tchernonog, " Les associations dans le secteur associatif français " in Les associations dans la vie et la politique culturelles, ibid., p. 47 - 9 Citoyens, chiche !,ibid., p. 52.

Définition

Le mot " association ", qui s'est substitué aux mots " club ", " confrérie ", " corporation ",... est défini dans la loi du 1er juillet 1901 qui institue *la liberté d'association* dans les termes suivants :

Article 1 - L'association est la convention par laquelle deux ou plusieurs personnes mettent en commun, d'une façon permanente, leurs connaissances ou leurs activités dans un but autre que de partager des bénéfices. 1

Aujourd'hui, le mot a deux sens :

- d'une part, il désigne le contrat par lequel deux ou plusieurs personnes conviennent de mettre en commun d'une façon permanente leurs connaissances ou leur activité dans un autre but que le partage de bénéfices ; c'est l'acte constitutif d'association ;

- d'autre part, il recouvre l'éventuelle personne juridique ou personne morale, à laquelle peut être affectée cette mise en commun et qui est, alors, investie de la capacité juridique d'agir au nom et dans l'intérêt de la collectivité.

Dans le langage courant, on réserve le plus fréquemment, le terme d' " association " à la personne morale, préférant désigner l'acte constitutif sous les appellations de "contrat d'association " ou encore de " statuts ". 2

La typologie des associations culturelles permet de distinguer :

1) Classement par domaines et secteurs d'activité :
a) domaine des arts et disciplines artistiques (théâtre, musique, danse, arts plastiques, cinéma et audiovisuel)
b) domaine patrimonial (patrimoine, architecture)
c) domaine du " développement culturel " (lecture, culture scientifique et technique)

2) Classement selon les champs d'intervention :
a) associations spécialisées
b) associations non spécialisées
c) associations polyvalentes

3) Classement par fonctions :
a) fonction de diffusion et de promotion des œuvres de la profession
b) fonction de promotion et d'éducation des individus, proche de l'éducation populaire
c) fonction de conservation (protection, sauvegarde...)
d) fonction de production (création, pratique artistique en amateur, présentation de spectacles, publications). 3

1 Pierre Mayol, " Prologue La loi de 1901 et la culture " in Pierre Moulinier, Les associations dans la vie et la politique culturelles, ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 2001, pp. 9-11 - 2 Francis Lefebvre, Associations et fondations 2001-2002, Mémento pratique, Francis Lefebvre, 2001, pp. 17, 127, 420 - 3 Isabelle Benjamin, Gérard Masson, Jacqueline Mengin, Typologie des associations culturelles, ministère de la Culture et de la Communication, 1989, cité par Pierre Mayol in Pierre Moulinier, ibid., p. 120.

Points de vue

Entre 1791, où la loi Le Chapelier prohibe toute association de membres d'un même métier, et 1901, s'écoule plus d'un siècle où les associations vont être soumises à un régime d'arbitraires quand elles ne sont pas interdites comme c'est le cas en 1810, où l'Empire prohibe l'association ouvrière.
Par la suite, un régime de tolérance concerna les clubs et les cercles de bourgeois qui se mettent à proliférer sans trop de difficultés. Parmi ceux-ci, se recrutent les pionniers et les pionnières de l'action sociale et de l'action éducative ; appelés *femmes* ou *hommes d'œuvres*, ils travaillent dans le domaine de la philanthropie, de l'éducation populaire ou de la charité et découvrent la question sociale à la fin du XIXe siècle. Ces nouveaux acteurs de l'éducation populaire font partie des couches nouvelles saluées par Gambetta. Ils vont prendre en charge les associations à la suite des aristocrates qui ont perdu du terrain.
[...] La date de 1880, d'après Maurice Agulhon, " est certainement plus importante que la date de 1901. Les Républicains édictent une profusion de lois libérales : liberté de réunion, [...] liberté de la presse et pas mal d'autres encore, mais toujours pas de loi sur la liberté d'association parce que les Républicains craignent qu'elle ne profite à l'église catholique qui leur paraît le principal ennemi ". Le droit d'association pour les gens autres que des membres du clergé est acquis depuis 1880. Les syndicats sont autorisés en 1884, tandis que l'on n'arrive pas à légiférer sur la liberté d'association.
En 1901, c'est le vote de la loi sur la liberté d'association. On estime alors à 90 000 le nombres d'associations connues. 1

La vie culturelle locale dépend de l'engagement des associations. Par leurs activités, ces dernières assurent l'animation, la création, la programmation dans divers domaines : théâtre, musique, danse...
Le soutien à leur apporter est primordial. Bien sûr, il doit se manifester par une aide financière. Mais comme cette aide ne pourra pas être à la hauteur des besoins réels, il faut créer des conditions favorables à leur engagement par un soutien moral et technique : mise à disposition de locaux, de personnels, de matériels, présence des élus aux manifestations et spectacles, aide à la constitution de dossiers et aux démarches politiques et administratives. 2

Depuis les années 1970, le nombre des créations d'associations a plus que triplé [...]. Dans le même temps, les domaines d'intervention se sont élargis. La culture, l'environnement, l'anti-racisme, le féminisme, les luttes contre toute forme de discrimination, la solidarité internationale, l'aide humanitaire, par exemple, se sont entourés ou ont généré des structures associatives pour accomplir leurs missions respectives.
[...] Aujourd'hui, la certitude que le tissu associatif reste le meilleur garant de l'implication citoyenne n'est pas entamée. Pour beaucoup, l'association reste " l'unité de base de la démocratie, car seule l'addition des associations est capable de gérer la complexité des besoins, des intérêts, des points de vue. C'est cette même complexité qui donne à la vie associative une légitimité d'intérêt général ".
Si, la plupart du temps, le travail des associations n'est pas immédiatement productif au sens où l'entendent les économistes, leur utilité sociale est primordiale. Elles produisent, en effet, et avec une très grande efficacité, du lien social.
Dans le domaine éducatif et culturel, elles jouent souvent un rôle important (soutien scolaire, aide aux devoirs, organisation des fêtes de quartier, ateliers de pratiques amateurs,...). Leur travail est souvent complémentaire à celui de l'Education nationale.
Véritables relais avec l'ensemble des populations, les associations constituent un réseau d'équipements de proximité dans lesquels les habitants peuvent trouver une vie culturelle diversifiée.
Mais, dans un contexte généralisé de crise économique et sociale, les associations se sont transformées. Le bénévolat, le militantisme ont cédé la place à une professionnalisation massive. Le nombre des adhérents a généralement diminué et leur mobilisation est de plus en plus ponctuelle. Les contraintes de " rentabilité " et de maintien des emplois incitent, de plus en plus fréquemment, les associations à se positionner en prestataires de services, en sous-traitants plus qu'en promoteurs d'idées nouvelles. Dans un certain sens, la vie associative s'est disqualifiée. 3

Les Français, par rapport aux autres pays occidentaux, ont les plus faibles taux d'associativité et d'engagement, que ce soit dans les syndicats, dans les partis politiques ou dans les associations. Le non-engagement social ferait partie de la culture française et ceux depuis des décennies. Même dans les milieux fortement associés, on devient conscient du fait que les associations vraiment porteuses d'un projet de société vont mal dans leur ensemble, malgré des exemples notables (les associations caritatives et celles s'occupant d'insertion). Pourquoi ? La professionnalisation liée à l'engagement de l'Etat a eu un caractère démobilisateur sur les bénévoles et les militants. Le désengagement de l'Etat n'a rien arrangé. Les projets ont été dévoyés pour pérenniser les emplois et pour entrer dans le cadre des politiques successives de l'Etat en matière sociale et culturelle. 4

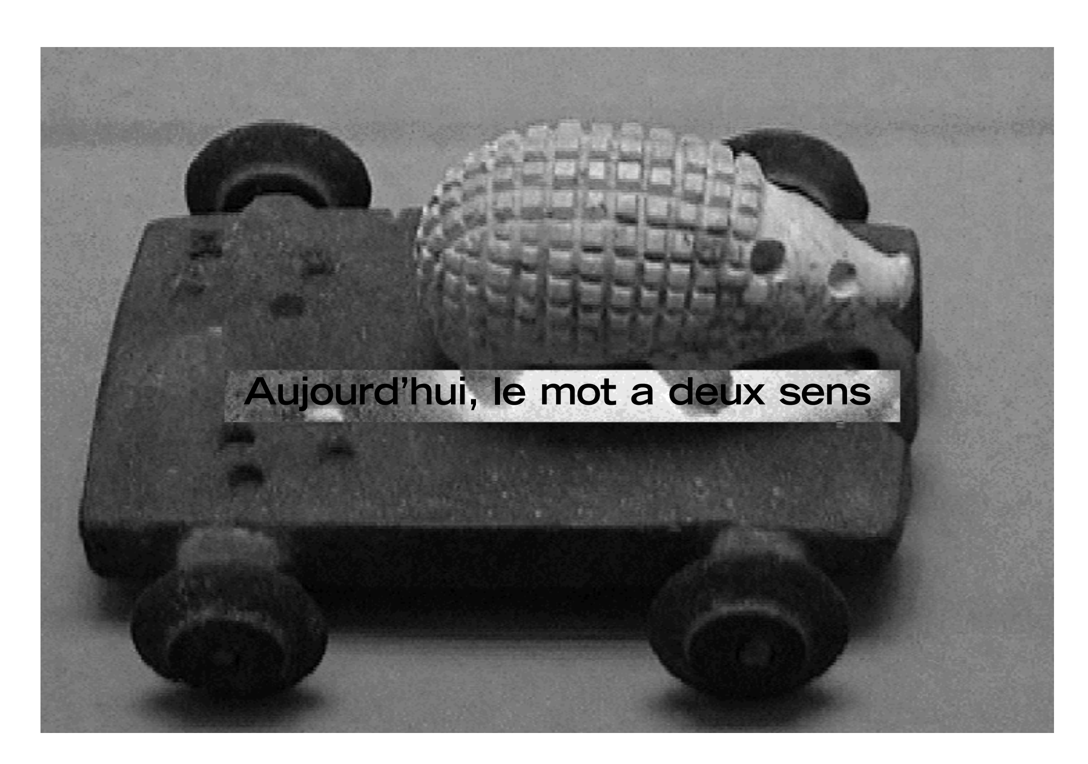
- Les associations, tout ça, tout le monde aime beaucoup, pour pouvoir satisfaire le point d'honneur démocratique - " nous avons une association de riverains ", " nous avons une association de quartier ", etc. - mais ce sont des instances sans pouvoir qu'on consulte quand on veut bien, qu'on écoute quand on veut bien, c'est une sorte de lieu de défoulement sans conséquence, mais vous, vous aviez fait une chose très différente, vous aviez articulé un pouvoir très réel avec ça. [...] Autrement dit, vous aviez une espèce de démocratie de base tout à fait contraire [aux règles]. Donc ça, c'est insupportable parce que vous vous mettez à faire intervenir les gens avec pouvoir réel de décision, d'opposition sur les attributions de logements [...] sur les principaux pouvoirs qui s'exercent à ce niveau-là ; évidemment, ça va plus parce que les élus, enfin les cadres, ne doivent pas aimer ça. Ils perdent tout le pouvoir. 5

1 Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunod, 1996, p. 37 - 2 Echanges, La lettre de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, Le guide de l'élu à la culture, 2001, n° 34 - 3 Citoyens, chiche ! ibid., pp.34 et al. - 4 Geneviève Poujol, ibid., p. 39 - 5 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 236.

Questions

- Est-il possible de dire: à nouveau projet, nouvelle association ?
- Qu'en est-il de la " représentativité " des associations de proximité ?
- Comment le médiateur culturel travaille-t-il avec les " tribus ", les bandes, les collectifs non organisés ?

voir Amateur, Animateur, Financeurs, Habitants / Populations, Lien social, Loisirs, Socialisation.







Besoin culturel

Introduction

Wir sind nichts ; was wir süchen ist alles. (Nous ne sommes rien ; c'est ce que nous cherchons qui est tout). 1

La production ne crée donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. 2

Les besoins qu'exprime aujourd'hui la population sont des besoins conditionnés, induits par le mode de développement. 3

La culture est le terrain d'un néocolonialisme [...]. Toutes les formes de besoins, toutes les failles du désir sont " couvertes ", c'est-à-dire inventoriées, traitées et exploitées par les *media*. 4

Les besoins culturels sont le produit de l'éducation. 5

Si le désir humain était fait pour aboutir, ça se saurait ; il est surtout fait pour échouer et pour se contenter de cet échec. 6

Le désir doit faire son objet, tandis que c'est l'objet qui se fait désirer. 7

En matière culturelle, la conscience de la privation décroît à mesure que croît la privation. 8

L'Occident, lui, ne sait pas qu'il produit sa faim culturelle tant l'industrie des coupe-faim a pris de l'ampleur ; mais la faim demeure, insatiable, furieuse, désespérée. 9

Si la culture n'est pas aimée à la télévision, si elle n'obtient pas les audiences suffisantes, c'est que rien n'est fait pour la faire désirer. [...] Susciter le désir, il y faut du talent, de la constance, de la ténacité. 10

Les besoins sont largement et de plus en plus fabriqués par les marchands à l'aide de la publicité. 11

Un spectateur sera d'autant plus capable de comprendre une œuvre d'art contemporain que sa connaissance (pratique) de cet art sera plus grande et d'autant plus disposé à la comprendre que sera plus grande sa conscience de ce besoin de connaissance. 12

On nous inflige / Des désirs qui nous affligent / On nous prend faut pas déconner dès qu'on est né / Pour des cons alors qu'on est / Des... 13

1 Friedrich Hölderlin, Hyperion, [1 ère édition 1797], Gallimard, La Pléiade, 1967, p. 132 - 2 Karl Marx, Introduction générale à la critique de l'économie politique 1857, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 245 - 3 Edmond Maire, Nouvel Observateur, 19 juin 1972 - 4 Michel de Certeau, ibid., p. 206 - 5 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 1 - 6 Philippe Sollers, Improvisations, Gallimard, Folio essais, 1991, p. 93 - 7 Paul Valéry, Tel quel 1, Gallimard, 1996 - 8 Pierre Bourdieu, La distinction, in Citoyens, chiche !, ibid., p. 63 - 9 Daniel Sibony, Entre dire et faire, Grasset, 1989, p. 206 - 10 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 84 - 11 Roger Brunet, Les mots de la géographie, Reclus & La Documentation Française, 2001, p. 66 - 12 Pierre Bourdieu in Daniel Buren, Mot à Mot, Centre Georges-Pompidou, Editions Xavier Barral, de la Martinière, 2002, p. 84 - 13 Alain Souchon, Foules sentimentales, (paroles et musique A. Souchon), 1999.

Définition

La réflexion politique sur le besoin conduit inévitablement au problème du lien entre politique et éthique, entre ce qui relève du réalisable et ce qui renvoie à l'horizon de sens par quoi s'exprime la finalité humaine, celle sur laquelle il faut statuer sauf à se méprendre sur ce que nous sommes.
[...] Demeure toujours la difficulté de justifier le dépassement de l'horizon des besoins immédiats pour accéder à l'expression réelle des besoins d'humanité, la sphère des fins éthiques.
Aussi, le bonheur - s'il est possible - c'est *hic et nunc* [...]. Le besoin est alors réhabilité et il devient l'enjeu principal de l'édification de la société. 1

Les aspirations culturelles des populations sont, soit l'expression directe des demandes de groupes de populations, soit celle de leurs représentants. Difficultés de l'expression des populations et de la prise en compte de leurs attentes ? Questions délicates posées par la mise en place effective de la participation des habitants et par la " démocratie directe " ?

Comprendre les goûts [...], c'est donc connaître d'une part les conditions dans lesquelles se produisent les produits offerts et d'autres part les conditions dans lesquelles se produisent les consommateurs. Ainsi pour comprendre les sports que les gens pratiquent, il faut connaître leurs dispositions mais aussi l'offre, qui est le produit d'inventions historiques. Ce qui signifie que le même goût aurait pu, dans un autre état de l'offre, s'exprimer dans des pratiques phénoménalement différentes, et pourtant structuralement équivalentes. 2

1 Claude Gautier, article " Besoin " in Philippe Raynaud, Stéphane Rials, Dictionnaire de philosophie politique, PUF, 1996, p. 53 - 2 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, pp. 166-167.

Points de vue

L'homme ne vit pas que de pain. Moi, si j'avais faim et me trouvais démuni dans la rue, je ne demanderais pas un pain mais un demi-pain et un livre. Et depuis ce lieu où nous sommes, j'attaque violemment ceux qui ne parlent que de revendications économiques sans jamais parler de revendications culturelles : ce sont celles-ci que les peuples réclament à grands cris. Que tous les hommes mangent est une bonne chose, mais il faut que tous accèdent au savoir, qu'ils profitent de tous les fruits de l'esprit humain car le contraire reviendrait à les transformer en machines au service de l'Etat, à les transformer en esclaves d'une terrible organisation de la société. J'ai beaucoup plus de peine pour un homme qui veut accéder au savoir et ne le peut pas que pour un homme qui a faim. Parce qu'un homme qui a faim peut calmer facilement sa faim avec un morceau de pain ou des fruits. Mais un homme qui a soif d'apprendre et n'en a pas les moyens souffre d'une terrible agonie parce que c'est de livres, de livres, de beaucoup de livres dont il a besoin, et où sont ces livres ? 1

La nature humaine est donc la vraie communauté des hommes, ceux-ci produisent en affirmant leur nature, la communauté humaine [...]. Cette vraie communauté ne naît pas de la réflexion ; elle semble être le produit du besoin et de l'égoïsme des individus. 2

La production ne crée donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. Elle produit donc la consommation a) en lui fournissant la matière ; b) en déterminant le mode de consommation ; c) en faisant naître chez le consommateur le besoin de produits qu'elle a d'abord posés sous forme d'objets. Elle crée par conséquent l'objet, le mode et l'instinct de la consommation. De même, la consommation produit le talent du producteur en le sollicitant en tant que besoin mû par une finalité. 3

La télévision des années 1950 se voulait culturelle et se servait en quelque sorte de son monopole pour imposer à tous des produits à prétention culturelle (documentaires, adaptations d'œuvres classiques, débats culturels, etc.) et former les goûts du grand public ; la télévision des années 1990 vise à exploiter et à flatter ces goûts pour toucher l'audience la plus large en offrant aux téléspectateurs des produits bruts, dont le paradigme est le talk-show, tranches de vie, exhibitions sans voiles d'expériences vécues [...]. Je ne partage pas la nostalgie de certains pour la télévision pédagogico-paternaliste du passé et je pense qu'elle ne s'oppose pas moins que le spontanéisme populiste et la soumission démagogique aux goûts populaires, à un usage réellement démocratique des moyens de diffusion à grande échelle.
[...] Il s'ensuit qu'aujourd'hui les journalistes de la presse écrite sont devant un choix : est-ce qu'il faut aller dans le sens du modèle dominant, c'est-à-dire faire des journaux qui soient des quasi journaux de télévision, ou est-ce qu'il faut accentuer la différence, faire une stratégie de différenciation de produit ? [...]. Dans l'état actuel de mes observations, je pense que, inconsciemment,

les responsables, victimes de la mentalité " audimat ", ne choisissent pas vraiment [...]. Je pense que la tendance générale porte les organes de production culturelle à l'ancienne à perdre leur spécificité pour aller sur un terrain où ils seront battus de toute façon [...].
Le champ du journalisme a une particularité : il est beaucoup plus dépendant des forces externes que tous les autres champs de production culturelle (mathématiques, littérature...). Il dépend très directement de la demande. Il est soumis à la sanction du marché, du plébiscite, peut-être plus encore que le champ politique. L'alternative du " pur " ou du " commercial " qui s'observe dans tous les champs (par exemple, pour le théâtre, c'est l'opposition entre le théâtre de boulevard et le théâtre d'avant-garde, opposition équivalente entre TF1 et *Le Monde*, avec les mêmes oppositions entre un public plus cultivé d'un côté, moins de l'autre, comptant plus d'étudiants d'un côté, plus de commerçants de l'autre) s'y impose avec une brutalité particulière et le poids du pôle commercial y est particulièrement fort : sans précédent en intensité [...]. [4]

Le désir d'art, c'est un désir de jouir, c'est un désir de volupté. C'est un désir très constant, tout le temps, partout. Seulement, ça n'a rien à voir avec un discours sur l'art. C'est quelque chose (peut-être la seule chose) où les sens, les cinq sens sont enfin requis. Comme dans l'amour par exemple, dans l'érotisme. Le désir d'art est un désir érotique, évidemment. Il n'est pas un désir social. Et il n'est pas possible de démocratiser l'érotisme. [5]

Chacun de nous, en achetant ce qui correspond à ses besoins, a plus ou moins vaguement conscience d'exprimer et de développer par là son union avec la classe qui s'alimente, s'habille, se satisfait en tout d'une manière à peu près analogue. Le fait économique, seul remarqué par les économistes, se complique donc d'un rapport sympathique qui mériterait aussi d'attirer leur attention. Ils ne considèrent les acheteurs d'un produit, d'un service que comme des rivaux qui se disputent l'objet de leur désir et à se distinguer de ce qui n'est pas eux. Leur désir se nourrit du désir d'autrui et, dans leur émulation même, il y a une secrète sympathie qui demande à s'accroître. [6]

Aussi haut qu'on puisse remonter, la valeur gastronomique prime la valeur alimentaire et c'est dans la joie, et non dans la peine, que l'homme a trouvé son esprit. La conquête du superflu donne une excitation plus spirituelle que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin. [7]

Les Grecs (ou tout au moins les Athéniens) aimaient à entendre bien parler et même ils en avaient une avide propension qui les distingue, plus que tout autre chose, des non-Grecs. Ainsi, ils exigeaient même de la passion qu'elle parlât bien sur la scène et se laissaient bercer voluptueusement par le rythme artificiel des vers dramatiques : dans la nature, la passion est si avare de parole, si muette et gênée ! Ou bien quand elle parvient à s'exprimer, c'est d'une manière si trouble et si déraisonnable et si honteuse à ses propres yeux ! Or, il se trouve que, grâce aux Grecs, nous nous sommes habitués à cette anti-nature de la scène, comme à cette autre anti-nature qu'est la passion *chantante* que nous supportons et supportons volontiers, grâce aux Italiens. - Un besoin nous est né, que nous ne saurions satisfaire dans la réalité : entendre parler bien et explicitement des hommes dans les situations les plus graves ; c'est maintenant pour nous une sorte de ravissement lorsque le héros tragiques se montre encore capable de choisir des mots, de trouver des raisons, de prendre des attitudes éloquentes et dans l'ensemble de faire montre d'une lucide intelligence au moment où la vie s'approche de l'abîme et où, en général, l'homme réel perd la tête et certainement le noble langage. Cet sorte d'*écart par rapport à la nature* est peut-être la pâture la plus agréable pour la fierté de l'homme : c'est, en tout cas, grâce à elle qu'il aime l'art en tant qu'une expression d'une anti-nature. [8]

24 % des livres sont achetés par les diplômés de l'enseignement supérieur (2° et 3° cycles) alors qu'ils ne représentent que 9 % de la population. [9]

Finalement, alors que nous mangions la tarte aux cerises et buvions une dernière carafe de vin, il dit :
- *" Tu sais que je n'ai jamais couché avec personne d'autre que Zelda. - Je ne savais pas. - Je croyais te l'avoir dit. - Non, tu m'as dit des tas de choses, mais pas ça. - C'est à ce propos que je dois te poser une question. - Bon, vas-y. - Zelda m'a dit qu'étant donné la façon dont je suis bâti, je ne pourrais jamais rendre aucune femme heureuse, et que c'était cela qui l'avait inquiétée au début. Elle m'a dit que c'était une question de taille. Je ne me suis plus jamais senti le même depuis ça et je voudrais savoir vraiment ce qu'il en est. - Passons au cabinet, dis-je. - Le cabinet de qui ? - Le water, dis-je ".*
Nous revînmes nous asseoir dans la salle, à notre table.
- *" Tu es tout à fait normal, dis-je. Tu es très bien. Tu*

n'as rien à te reprocher. Quand tu te regardes de haut en bas, tu te vois en raccourci. Va au Louvre et regarde les statues, puis rentre chez toi, et regarde toi de profil dans le miroir. - Ces statues ne sont peut-être pas à la bonne dimension. - Elles font le poids. Bien des gens pourraient les envier. - Mais pourquoi a-t-elle dit ça ? - Pour te rendre incapable d'initiative. [...] Allons au Louvre, dis-je. C'est juste au bas de la rue, de l'autre côté de l'eau ". Nous allâmes au Louvre et il examina les statues... 10

1 Garcia Lorca, Discours prononcé lors de l'inauguration de la bibliothèque de sa ville natale Fuente de Vaqueros (Granada), septembre 1931 - 2 Karl Marx, Manuscrits parisiens de 1844, Gallimard, La Pléiade, 1965, t.2 - 3 Karl Marx, Introduction générale à la critique de l'économie politique 1857, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 245 - 4 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, pp. 55-61 - 5 Philippe Sollers, in La lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication, Hors série : Nouveaux territoires de l'art, Février 2002 - 6 Gabriel Tarde, L'opinion et la foule, PUF, 1989, p. 43 - 7 Gaston Bachelard - 8 Friedrich Nietzsche, Le gai savoir, 10/18, pp. 150-151 - 9 Gérard Mermet Francoscopie 2001, Larousse, 2000, p. 433 - 10 Ernest Hemingway, Paris est une fête, [1ère édition 1961], Gallimard, Folio, 2002, pp. 214-215.

Questions

- La " volonté de savoir " est-elle spontanée ? Est-elle individuelle ou collective ?
- Comment éviter la démagogie du "*parler à la place de"* si, plus on est privé de culture, moins on en a conscience ? Comment éviter de poser des questions pour lesquelles les réponses sont courues d'avance ?
- Dans quelle mesure le médiateur et les acteurs de terrain sont-il persuadés que la prise de conscience offerte par la culture est un premier pas vers la libération et vers l'action ?
- Comment le médiateur peut-il accompagner les populations là où de réels enjeux existent pour elles et ne pas faire dans "l'occupationnel" ?

voir Consommateur / Acteur, Education Informelle, Education Nationale, Education Populaire, Equipements culturels, Financeurs.



...c'est ce que nous cherchons qui est tout

F.Hölderlin



Bon sens - Bons sentiments

Introduction

Il est impossible que le peuple soit philosophe. 1

[La connaissance] a toujours trouvé sa joie et sa souffrance à heurter de front le bon sens. 2

L'opinion *pense* mal ; elle ne *pense* pas : elle *traduit* des besoins en connaissances. 3

Dès que la naïveté devient un point de vue, elle a cessé d'exister. 4

On est d'accord : penser, c'est se révolter, être dans le mouvement du sens et non de la rue. 5

Ce qui tombe sous le sens rebondit ailleurs. 6

L'homme est un loup pour l'homme.
Les loups ne se mangent pas entre eux.
Le loup et l'agneau dormiront ensemble mais l'agneau ne dormira pas beaucoup. 7

C'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature.
[...] Mais, avec des bons sentiments, on " fait de l'audimat ". 8

Notre possibilité n'est donc pas la seule douleur, elle s'étend à la rage de torturer. 9

Les discours de la bonne conscience ramassent ces déchets laissés par le pouvoir [les discours sur la paix, la justice, la liberté ou l'égalité] et ils les font passer pour des vérités. 10

1 Platon, La République, VI. 494. a, Garnier Flammarion, 1966, p. 251 - 2 Thomas Mann, Les maîtres, [1ère édition 1938] Grasset, Les Cahiers rouges, 1997, p. 181 - 3 Gaston Bachelard, La formation de l'esprit scientifique, [1ère édition1938], Vrin, 1993 - 4 Théodor W. Adorno, Autour de la théorie esthétique, Klincksieck - 5 Julia Kristeva, Contre la dépression nationale, Textuel, 1998, p. 47 - 6 Jacques Prévert, Paroles, Gallimard, 1997 - 7 Thomas Hobbes, Léviathan, [1ère édition 1651], Dalloz, 1999 / Dicton / Woody Allen - 8 André Gide / Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 52 - 9 Georges Bataille, Réflexion sur la victime et le bourreau, Gallimard, Œuvres complètes, t. 11, 1988, p. 266 - 10 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 73.

Définition

ça va de soi !

Points de vue

Il faut donc, plus que jamais, pratiquer la pensée paradoxale qui, dressée à la fois contre le bon sens et les bons sentiments, s'expose à paraître aux bien-pensants des deux bords soit comme un parti pris, inspiré par le désir d' " épater le bourgeois ", soit comme une forme d'indifférence insupportable à l'égard de la misère des plus démunis. 1

Mais *épater le bourgeois* a toujours été le plaisir et la vocation, l'impertinent martyre de la connaissance sur Terre. Elle a toujours trouvé sa joie et sa souffrance à heurter de front le bon sens, à mettre la vérité populaire la tête en bas, à faire tourner la Terre autour du Soleil, alors que, pour le bon sens normal, c'est le contraire qui se produit, à stupéfier les hommes, à les ravir et à les aigrir, en leur servant des vérités qui allaient diamétralement à l'encontre de leurs habitudes sensorielles. 2

La science, dans son besoin d'achèvement comme dans son principe, s'oppose absolument à l'opinion. S'il lui arrive, sur un point particulier, de légitimer l'opinion, c'est pour des raisons autres que celles qui fondent l'opinion ; de sorte que l'opinion a, en droit, toujours tort. L'opinion *pense* mal ; elle ne *pense* pas : elle *traduit* des besoins en connaissances. En désignant les objets par leur utilité, elle s'interdit de les connaître. On ne peut rien fonder sur l'opinion : il faut d'abord la détruire. Elle est le premier obstacle à surmonter. 3

Après tout, rappelons une évidence : il est faux que les œuvres littéraires ou artistiques soient attendues, justifiées, normalement produites en leur temps pour la satisfaction ultérieure de l'historien, des musées ou des professeurs. Au commencement est la violence, l'effraction, souvent le scandale. 4

Nous sommes bien contraints de prendre en charge la réalité des luttes, conflits, antagonismes de tous ordres qui traversent nos sociétés. Mais nous ne pouvons pas davantage ignorer l'extrême complexité de ces contradictions : s'il n'y avait jamais que de purs exploités aux prises avec de purs exploiteurs, les premiers auraient été gagnants à tous les coups - ou auraient déjà fait voler le monde en éclats. " La révolte des esclaves ", c'est le mythe ; la réalité, c'est que *certains* esclaves se révoltent. 5

L'éducation populaire est éperdue de bonne volonté, pleine d'intentions généreuses, mais terriblement isolée des grandes valeurs littéraires et artistiques de notre pays [...]. Peu d'artistes ont consenti à montrer pour l'éducation populaire autre chose qu'une condescendance charitable, et le peuple lui-même, ému par cette charité, la recevait avec une humilité reconnaissante et parfois gênée. 6

Donc, l'être humain n'est pas cette unité anthropologique et, contre le rêve des philosophes qui veulent en faire une unité (le rêve rousseauiste si vous voulez : l'homme est bon, la société est mauvaise), il faut avoir l'audace de redire après des milliers de penseurs qui sont arrivés à la même constatation d'ordre métaphysique, que l'homme n'est pas bon [...]. 7

Contre la conception naïvement et intemporellement " humaniste " qui voudrait que chaque être humain ait une " âme " qui soit sensible à l'art en deçà de tout apprentissage culturel, et que chaque citoyen ait une intelligence innée de la société dans laquelle il vit, les propos de Pierre Bourdieu et de Hans Haacke prennent en compte les spécificités respectives, et historiquement conquises, du champ artistique et du champ scientifique. 8

Une difficulté dans le rapport art et politique provient aussi du fait que certains (qui possèdent justement assez de capital culturel pour cela) jouent un double jeu (celui de la mauvaise foi). [...] Le subversif politiquement n'est pas automatiquement subversif esthétiquement et inversement. Ce décalage structural rend possible un certain nombre de stratégies de double jeu. [...] Par exemple, tel critique du *Monde* qui défend avec beaucoup de constance un art conformiste s'empresse de célébrer la peinture d'un artiste français portant un nom arabe (des personnages stylisés, sobrement pathétiques, dont le peintre dit qu'ils sont " beckettiens "). Il paie ainsi son tribut, comme disent les Américains, à une valeur politiquement correcte. 9

Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode et tous les vices à la mode passent pour vertu. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profes-

sion d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine. 10

Le pragmatisme ne cessera de lutter sur deux fronts, comme Melville déjà : contre les particularités qui opposent l'homme à l'homme et nourrissent une irrémédiable méfiance, mais aussi contre l'Universel et le Tout, la fusion des âmes au nom du grand amour ou de la charité. Qu'est-ce qui reste aux âmes pourtant, quand elles ne s'accrochent plus à des particularités, qu'est-ce qui les empêche alors de fondre en un tout ? Il leur reste précisément leur " originalité ", c'est-à-dire un son que chacun *rend*, comme une ritournelle à la limite du langage, mais qu'elle rend seulement quand elle prend la route (ou la mer) avec son corps, quand elle mène sa vie sans chercher son salut, quand elle entreprend son voyage incarné sans but particulier, et rencontre alors l'autre voyageur, qu'elle reconnaît au son. Lawrence disait que c'était cela, le nouveau messianisme ou l'apport démocratique de la littérature américaine : contre la morale européenne du salut et de la charité, une morale de la vie où l'âme ne s'accomplit qu'en prenant la route, sans autre but, exposés à tous les contacts, n'essayant jamais de sauver d'autres âmes, se détournant de celles qui rendent un son trop autoritaire ou trop gémissant, formant avec ses égaux des accords fugitifs et non-résolus, sans autre accomplissement que la liberté, toujours prête à se libérer pour s'accomplir. 11

Descartes formule sa règle parce que les découvertes alors récentes des sciences de la nature l'avaient convaincu que l'homme dans sa recherche de la vérité et du savoir ne peut se fier ni à l'évidence donnée par les sens, ni à la " vérité innée " de l'esprit, ni à la " lumière intérieure de la raison ". Cette défiance à l'égard des capacités humaines a été depuis lors, l'une des conditions les plus fondamentales de l'époque moderne et du monde moderne [...]. L'expérience fondamentale sous-jacente au doute cartésien était la découverte que la Terre, contrairement à toute expérience sensible immédiate, tournait autour du Soleil.
L'époque moderne a commencé quand l'homme, avec l'aide du télescope, tourna ses yeux corporels vers l'Univers, sur lequel il avait spéculé pendant longtemps - voyant avec les yeux de l'esprit, écoutant avec les oreilles du cœur et guidé par la lumière intérieure de la raison - et appris que ses sens n'étaient pas ajustés à l'Univers, que son expérience quotidienne, loin de pouvoir constituer le modèle de la réception de la vérité et de l'acquisition du savoir, était une source constante d'erreur et d'illusion. Après cette désillusion - dont l'énormité est pour nous difficile à saisir parce qu'il a fallu des siècles avant que son plein choc fût ressenti partout, et non seulement dans le milieu plutôt restreint des savants et des philosophes - le soupçon commença à hanter de tous côtés l'homme moderne. Mais sa conséquence la plus immédiate fut l'essor spectaculaire de la science de la nature qui, pendant longtemps, sembla être libérée par la découverte que nos sens ne disent pas la vérité. 12

" La nature parle en moi ", dit Mozart. Nous sommes très loin de la sociomanie courante, qui ne discerne partout que des dominants et des dominés. *Sodominants* et *sodominés*, devrait-on dire. Les pires *sodominants*, à mon avis, sont ceux qui parlent au nom des sodominés au Parlement des sodominants. Ils accroissent, de cette manière misérable, leurs privilèges dans la caste sodominante. Ces sodominants-là prolongent, dans le monde de la représentation sociologique, la vieille plainte des opprimés et la font servir à leur propre promotion. Les sodominants du bien, ceux qui s'imaginent représenter les sodominés, figurent parmi les plus redoutables. Ils fondent leur pouvoir sur la plainte, il parlent en son nom. 13

On connaît la scie (de l'opinion dominante) : trop d'intelligence nuit, la philosophie est un jargon inutile, il faut réserver la place du sentiment, de l'intuition, de l'innocence, de la simplicité, l'art meurt de trop d'intellectualité, l'intelligence n'est pas une qualité d'artiste, les créateurs puissants sont empiriques, l'œuvre d'art échappe au système, en bref la cérébralité est stérile. 14

On en finirait pas de recenser toutes les stratégies de la mauvaise foi par lesquelles les privilégiés de la culture tendent à perpétuer leurs privilèges sous apparence, bien souvent de les sacrifier - qu'il s'agisse des déplorations verbales de la dépossession culturelle (imputée, aujourd'hui, à la faillite supposée du système d'éducation) ou des réhabilitations " récupératrices " des formes culturelles tenues pour inférieures, ou encore des actions, aussi spectaculaires qu'inefficaces, qui visent à universaliser les exigences culturelles

sans universaliser les conditions permettant d'y satisfaire. 15

1 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 159 - 2 Thomas Mann, ibid., p. 181 - 3 Gaston Bachelard, ibid. - 4 Philippe Sollers, Théorie des exceptions, Gallimard, Folio essais, 1986, 4e de couverture - 5 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 19 - 6 Pierre Moinot, " L'action culturelle ", exposé fait devant le groupe Théâtre et musique le 6 mars 1961 in Esprit, mars avril 2002, n° 3-4, p. 52 - 7 Philippe Sollers, Improvisations, Gallimard, Folio essais, 1991, p. 158 - 8 Inès Champey, préface à Pierre Bourdieu, Hans Haacke, Libre-échange, Seuil, 1994, p. 6 - 9 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec des élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, pp. 41-42 - 10 Molière, Dom Juan, V sc. 2, Gallimard, Folio, 1999, p. 148 - 11 Gilles Deleuze, Postface à Herman Melville, Bartleby, Garnier Flammarion, 1989 - 12 Hannah Arendt, La crise de la culture, Gallimard, 1972, pp. 74-75 - 13 Philippe Sollers, Nature d'éros, Gallimard, L'infini, 2002, n° 80, p. 11 - 14 Roland Barthes in Philippe Sollers, Le Monde, 16 juillet 1993 - 15 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 65.

Questions

- La culture a-t-elle à voir avec les bons sentiments ?
- La culture a-t-elle à voir avec les évidences du sens commun ?

voir Animateur, Champ de production culturelle, Croyance, Culture(s), Lien social, Médiateur culturel, Valeur.

B&C



Besoin culturel

Introduction

Wir sind nichts ; was wir süchen ist alles. (Nous ne sommes rien ; c'est ce que nous cherchons qui est tout). 1

La production ne crée donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. 2

Les besoins qu'exprime aujourd'hui la population sont des besoins conditionnés, induits par le mode de développement. 3

La culture est le terrain d'un néocolonialisme [...]. Toutes les formes de besoins, toutes les failles du désir sont " couvertes ", c'est-à-dire inventoriées, traitées et exploitées par les *media*. 4

Les besoins culturels sont le produit de l'éducation. 5

Si le désir humain était fait pour aboutir, ça se saurait ; il est surtout fait pour échouer et pour se contenter de cet échec. 6

Le désir doit faire son objet, tandis que c'est l'objet qui se fait désirer. 7

En matière culturelle, la conscience de la privation décroît à mesure que croît la privation. 8

L'Occident, lui, ne sait pas qu'il produit sa faim culturelle tant l'industrie des coupe-faim a pris de l'ampleur ; mais la faim demeure, insatiable, furieuse, désespérée. 9

Si la culture n'est pas aimée à la télévision, si elle n'obtient pas les audiences suffisantes, c'est que rien n'est fait pour la faire désirer. [...] Susciter le désir, il y faut du talent, de la constance, de la ténacité. 10

Les besoins sont largement et de plus en plus fabriqués par les marchands à l'aide de la publicité. 11

Un spectateur sera d'autant plus capable de comprendre une œuvre d'art contemporain que sa connaissance (pratique) de cet art sera plus grande et d'autant plus disposé à la comprendre que sera plus grande sa conscience de ce besoin de connaissance. 12

On nous inflige / Des désirs qui nous affligent / On nous prend faut pas déconner dès qu'on est né / Pour des cons alors qu'on est / Des... 13

1 Friedrich Hölderlin, Hyperion, [1 ère édition 1797], Gallimard, La Pléiade, 1967, p. 132 - 2 Karl Marx, Introduction générale à la critique de l'économie politique 1857, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 245 - 3 Edmond Maire, Nouvel Observateur, 19 juin 1972 - 4 Michel de Certeau, ibid., p. 206 - 5 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 1 - 6 Philippe Sollers, Improvisations, Gallimard, Folio essais, 1991, p. 93 - 7 Paul Valéry, Tel quel 1, Gallimard, 1996 - 8 Pierre Bourdieu, La distinction, in Citoyens, chiche !, ibid., p. 63 - 9 Daniel Sibony, Entre dire et faire, Grasset, 1989, p. 206 - 10 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 84 - 11 Roger Brunet, Les mots de la géographie, Reclus & La Documentation Française, 2001, p. 66 - 12 Pierre Bourdieu in Daniel Buren, Mot à Mot, Centre Georges-Pompidou, Editions Xavier Barral, de la Martinière, 2002, p. 84 - 13 Alain Souchon, Foules sentimentales, (paroles et musique A. Souchon), 1999.

Définition

La réflexion politique sur le besoin conduit inévitablement au problème du lien entre politique et éthique, entre ce qui relève du réalisable et ce qui renvoie à l'horizon de sens par quoi s'exprime la finalité humaine, celle sur laquelle il faut statuer sauf à se méprendre sur ce que nous sommes.
[...] Demeure toujours la difficulté de justifier le dépassement de l'horizon des besoins immédiats pour accéder à l'expression réelle des besoins d'humanité, la sphère des fins éthiques.
Aussi, le bonheur - s'il est possible - c'est *hic et nunc* [...]. Le besoin est alors réhabilité et il devient l'enjeu principal de l'édification de la société. 1

Les aspirations culturelles des populations sont, soit l'expression directe des demandes de groupes de populations, soit celle de leurs représentants. Difficultés de l'expression des populations et de la prise en compte de leurs attentes ? Questions délicates posées par la mise en place effective de la participation des habitants et par la " démocratie directe " ?

Comprendre les goûts [...], c'est donc connaître d'une part les conditions dans lesquelles se produisent les produits offerts et d'autres part les conditions dans lesquelles se produisent les consommateurs. Ainsi pour comprendre les sports que les gens pratiquent, il faut connaître leurs dispositions mais aussi l'offre, qui est le produit d'inventions historiques. Ce qui signifie que le même goût aurait pu, dans un autre état de l'offre, s'exprimer dans des pratiques phénoménalement différentes, et pourtant structuralement équivalentes. 2

1 Claude Gautier, article " Besoin " in Philippe Raynaud, Stéphane Rials, Dictionnaire de philosophie politique, PUF, 1996, p. 53 - 2 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, pp. 166-167.

Points de vue

L'homme ne vit pas que de pain. Moi, si j'avais faim et me trouvais démuni dans la rue, je ne demanderais pas un pain mais un demi-pain et un livre. Et depuis ce lieu où nous sommes, j'attaque violemment ceux qui ne parlent que de revendications économiques sans jamais parler de revendications culturelles : ce sont celles-ci que les peuples réclament à grands cris. Que tous les hommes mangent est une bonne chose, mais il faut que tous accèdent au savoir, qu'ils profitent de tous les fruits de l'esprit humain car le contraire reviendrait à les transformer en machines au service de l'Etat, à les transformer en esclaves d'une terrible organisation de la société. J'ai beaucoup plus de peine pour un homme qui veut accéder au savoir et ne le peut pas que pour un homme qui a faim. Parce qu'un homme qui a faim peut calmer facilement sa faim avec un morceau de pain ou des fruits. Mais un homme qui a soif d'apprendre et n'en a pas les moyens souffre d'une terrible agonie parce que c'est de livres, de livres, de beaucoup de livres dont il a besoin, et où sont ces livres ? 1

La nature humaine est donc la vraie communauté des hommes, ceux-ci produisent en affirmant leur nature, la communauté humaine [...]. Cette vraie communauté ne naît pas de la réflexion ; elle semble être le produit du besoin et de l'égoïsme des individus. 2

La production ne crée donc pas seulement un objet pour le sujet, mais aussi un sujet pour l'objet. Elle produit donc la consommation a) en lui fournissant la matière ; b) en déterminant le mode de consommation ; c) en faisant naître chez le consommateur le besoin de produits qu'elle a d'abord posés sous forme d'objets. Elle crée par conséquent l'objet, le mode et l'instinct de la consommation. De même, la consommation produit le talent du producteur en le sollicitant en tant que besoin mû par une finalité. 3

La télévision des années 1950 se voulait culturelle et se servait en quelque sorte de son monopole pour imposer à tous des produits à prétention culturelle (documentaires, adaptations d'œuvres classiques, débats culturels, etc.) et former les goûts du grand public ; la télévision des années 1990 vise à exploiter et à flatter ces goûts pour toucher l'audience la plus large en offrant aux téléspectateurs des produits bruts, dont le paradigme est le talk-show, tranches de vie, exhibitions sans voiles d'expériences vécues [...]. Je ne partage pas la nostalgie de certains pour la télévision pédagogico-paternaliste du passé et je pense qu'elle ne s'oppose pas moins que le spontanéisme populiste et la soumission démagogique aux goûts populaires, à un usage réellement démocratique des moyens de diffusion à grande échelle.
[...] Il s'ensuit qu'aujourd'hui les journalistes de la presse écrite sont devant un choix : est-ce qu'il faut aller dans le sens du modèle dominant, c'est-à-dire faire des journaux qui soient des quasi journaux de télévision, ou est-ce qu'il faut accentuer la différence, faire une stratégie de différenciation de produit ? [...]. Dans l'état actuel de mes observations, je pense que, inconsciemment,

les responsables, victimes de la mentalité " audimat ", ne choisissent pas vraiment [...]. Je pense que la tendance générale porte les organes de production culturelle à l'ancienne à perdre leur spécificité pour aller sur un terrain où ils seront battus de toute façon [...].
Le champ du journalisme a une particularité : il est beaucoup plus dépendant des forces externes que tous les autres champs de production culturelle (mathématiques, littérature...). Il dépend très directement de la demande. Il est soumis à la sanction du marché, du plébiscite, peut-être plus encore que le champ politique. L'alternative du " pur " ou du " commercial " qui s'observe dans tous les champs (par exemple, pour le théâtre, c'est l'opposition entre le théâtre de boulevard et le théâtre d'avant-garde, opposition équivalente entre TF1 et *Le Monde*, avec les mêmes oppositions entre un public plus cultivé d'un côté, moins de l'autre, comptant plus d'étudiants d'un côté, plus de commerçants de l'autre) s'y impose avec une brutalité particulière et le poids du pôle commercial y est particulièrement fort : sans précédent en intensité [...]. 4

Le désir d'art, c'est un désir de jouir, c'est un désir de volupté. C'est un désir très constant, tout le temps, partout. Seulement, ça n'a rien à voir avec un discours sur l'art. C'est quelque chose (peut-être la seule chose) où les sens, les cinq sens sont enfin requis. Comme dans l'amour par exemple, dans l'érotisme. Le désir d'art est un désir érotique, évidemment. Il n'est pas un désir social. Et il n'est pas possible de démocratiser l'érotisme. 5

Chacun de nous, en achetant ce qui correspond à ses besoins, a plus ou moins vaguement conscience d'exprimer et de développer par là son union avec la classe qui s'alimente, s'habille, se satisfait en tout d'une manière à peu près analogue. Le fait économique, seul remarqué par les économistes, se complique donc d'un rapport sympathique qui mériterait aussi d'attirer leur attention. Ils ne considèrent les acheteurs d'un produit, d'un service que comme des rivaux qui se disputent l'objet de leur désir et à se distinguer de ce qui n'est pas eux. Leur désir se nourrit du désir d'autrui et, dans leur émulation même, il y a une secrète sympathie qui demande à s'accroître. 6

Aussi haut qu'on puisse remonter, la valeur gastronomique prime la valeur alimentaire et c'est dans la joie, et non dans la peine, que l'homme a trouvé son esprit. La conquête du superflu donne une excitation plus spirituelle que la conquête du nécessaire. L'homme est une création du désir, non pas une création du besoin. 7

Les Grecs (ou tout au moins les Athéniens) aimaient à entendre bien parler et même ils en avaient une avide propension qui les distingue, plus que tout autre chose, des non-Grecs. Ainsi, ils exigeaient même de la passion qu'elle parlât bien sur la scène et se laissaient bercer voluptueusement par le rythme artificiel des vers dramatiques : dans la nature, la passion est si avare de parole, si muette et gênée ! Ou bien quand elle parvient à s'exprimer, c'est d'une manière si trouble et si déraisonnable et si honteuse à ses propres yeux ! Or, il se trouve que, grâce aux Grecs, nous nous sommes habitués à cette anti-nature de la scène, comme à cette autre anti-nature qu'est la passion *chantante* que nous supportons et supportons volontiers, grâce aux Italiens. - Un besoin nous est né, que nous ne saurions satisfaire dans la réalité : entendre parler bien et explicitement des hommes dans les situations les plus graves ; c'est maintenant pour nous une sorte de ravissement lorsque le héros tragiques se montre encore capable de choisir des mots, de trouver des raisons, de prendre des attitudes éloquentes et dans l'ensemble de faire montre d'une lucide intelligence au moment où la vie s'approche de l'abîme et où, en général, l'homme réel perd la tête et certainement le noble langage. Cet sorte d'*écart par rapport à la nature* est peut-être la pâture la plus agréable pour la fierté de l'homme : c'est, en tout cas, grâce à elle qu'il aime l'art en tant qu'une expression d'une anti-nature. 8

24 % des livres sont achetés par les diplômés de l'enseignement supérieur (2° et 3° cycles) alors qu'ils ne représentent que 9 % de la population. 9

Finalement, alors que nous mangions la tarte aux cerises et buvions une dernière carafe de vin, il dit :
- " *Tu sais que je n'ai jamais couché avec personne d'autre que Zelda. - Je ne savais pas. - Je croyais te l'avoir dit. - Non, tu m'as dit des tas de choses, mais pas ça. - C'est à ce propos que je dois te poser une question. - Bon, vas-y. - Zelda m'a dit qu'étant donné la façon dont je suis bâti, je ne pourrais jamais rendre aucune femme heureuse, et que c'était cela qui l'avait inquiétée au début. Elle m'a dit que c'était une question de taille. Je ne me suis plus jamais senti le même depuis ça et je voudrais savoir vraiment ce qu'il en est. - Passons au cabinet, dis-je. - Le cabinet de qui ? - Le water, dis-je* ".
Nous revînmes nous asseoir dans la salle, à notre table.
- " *Tu es tout à fait normal, dis-je. Tu es très bien. Tu*

n'as rien à te reprocher. Quand tu te regardes de haut en bas, tu te vois en raccourci. Va au Louvre et regarde les statues, puis rentre chez toi, et regarde toi de profil dans le miroir. - Ces statues ne sont peut-être pas à la bonne dimension. - Elles font le poids. Bien des gens pourraient les envier. - Mais pourquoi a-t-elle dit ça ? - Pour te rendre incapable d'initiative. [...] Allons au Louvre, dis-je. C'est juste au bas de la rue, de l'autre côté de l'eau ". Nous allâmes au Louvre et il examina les statues... 10

1 Garcia Lorca, Discours prononcé lors de l'inauguration de la bibliothèque de sa ville natale Fuente de Vaqueros (Granada), septembre 1931 - 2 Karl Marx, Manuscrits parisiens de 1844, Gallimard, La Pléiade, 1965, t.2 - 3 Karl Marx, Introduction générale à la critique de l'économie politique 1857, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 245 - 4 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, pp. 55-61 - 5 Philippe Sollers, in La lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication, Hors série : Nouveaux territoires de l'art, Février 2002 - 6 Gabriel Tarde, L'opinion et la foule, PUF, 1989, p. 43 - 7 Gaston Bachelard - 8 Friedrich Nietzsche, Le gai savoir, 10/18, pp. 150-151 - 9 Gérard Mermet Francoscopie 2001, Larousse, 2000, p. 433 - 10 Ernest Hemingway, Paris est une fête, [1ère édition 1961], Gallimard, Folio, 2002, pp. 214-215.

Questions

- La " volonté de savoir " est-elle spontanée ? Est-elle individuelle ou collective ?
- Comment éviter la démagogie du "*parler à la place de"* si, plus on est privé de culture, moins on en a conscience ? Comment éviter de poser des questions pour lesquelles les réponses sont courues d'avance ?
- Dans quelle mesure le médiateur et les acteurs de terrain sont-il persuadés que la prise de conscience offerte par la culture est un premier pas vers la libération et vers l'action ?
- Comment le médiateur peut-il accompagner les populations là où de réels enjeux existent pour elles et ne pas faire dans "l'occupationnel" ?

voir Consommateur / Acteur, Education Informelle, Education Nationale, Education Populaire, Equipements culturels, Financeurs.



...c'est ce que nous cherchons qui est tout

F.Hölderlin



Bon sens - Bons sentiments

Introduction

Il est impossible que le peuple soit philosophe. 1

[La connaissance] a toujours trouvé sa joie et sa souffrance à heurter de front le bon sens. 2

L'opinion *pense* mal ; elle ne *pense* pas : elle *traduit* des besoins en connaissances. 3

Dès que la naïveté devient un point de vue, elle a cessé d'exister. 4

On est d'accord : penser, c'est se révolter, être dans le mouvement du sens et non de la rue. 5

Ce qui tombe sous le sens rebondit ailleurs. 6

L'homme est un loup pour l'homme.
Les loups ne se mangent pas entre eux.
Le loup et l'agneau dormiront ensemble mais l'agneau ne dormira pas beaucoup. 7

C'est avec les bons sentiments qu'on fait la mauvaise littérature.
[...] Mais, avec des bons sentiments, on " fait de l'audimat ". 8

Notre possibilité n'est donc pas la seule douleur, elle s'étend à la rage de torturer. 9

Les discours de la bonne conscience ramassent ces déchets laissés par le pouvoir [les discours sur la paix, la justice, la liberté ou l'égalité] et ils les font passer pour des vérités. 10

1 Platon, La République, VI. 494. a, Garnier Flammarion, 1966, p. 251 - 2 Thomas Mann, Les maîtres, [1ère édition 1938] Grasset, Les Cahiers rouges, 1997, p. 181 - 3 Gaston Bachelard, La formation de l'esprit scientifique, [1ère édition1938], Vrin, 1993 - 4 Théodor W. Adorno, Autour de la théorie esthétique, Klincksieck - 5 Julia Kristeva, Contre la dépression nationale, Textuel, 1998, p. 47 - 6 Jacques Prévert, Paroles, Gallimard, 1997 - 7 Thomas Hobbes, Léviathan, [1ère édition 1651], Dalloz, 1999 / Dicton / Woody Allen - 8 André Gide / Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 52 - 9 Georges Bataille, Réflexion sur la victime et le bourreau, Gallimard, Œuvres complètes, t. 11, 1988, p. 266 - 10 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 73.

Définition

ça va de soi !

Points de vue

Il faut donc, plus que jamais, pratiquer la pensée paradoxale qui, dressée à la fois contre le bon sens et les bons sentiments, s'expose à paraître aux bien-pensants des deux bords soit comme un parti pris, inspiré par le désir d' " épater le bourgeois ", soit comme une forme d'indifférence insupportable à l'égard de la misère des plus démunis. 1

Mais *épater le bourgeois* a toujours été le plaisir et la vocation, l'impertinent martyre de la connaissance sur Terre. Elle a toujours trouvé sa joie et sa souffrance à heurter de front le bon sens, à mettre la vérité populaire la tête en bas, à faire tourner la Terre autour du Soleil, alors que, pour le bon sens normal, c'est le contraire qui se produit, à stupéfier les hommes, à les ravir et à les aigrir, en leur servant des vérités qui allaient diamétralement à l'encontre de leurs habitudes sensorielles. 2

La science, dans son besoin d'achèvement comme dans son principe, s'oppose absolument à l'opinion. S'il lui arrive, sur un point particulier, de légitimer l'opinion, c'est pour des raisons autres que celles qui fondent l'opinion ; de sorte que l'opinion a, en droit, toujours tort. L'opinion *pense* mal ; elle ne *pense* pas : elle *traduit* des besoins en connaissances. En désignant les objets par leur utilité, elle s'interdit de les connaître. On ne peut rien fonder sur l'opinion : il faut d'abord la détruire. Elle est le premier obstacle à surmonter. 3

Après tout, rappelons une évidence : il est faux que les œuvres littéraires ou artistiques soient attendues, justifiées, normalement produites en leur temps pour la satisfaction ultérieure de l'historien, des musées ou des professeurs. Au commencement est la violence, l'effraction, souvent le scandale. 4

Nous sommes bien contraints de prendre en charge la réalité des luttes, conflits, antagonismes de tous ordres qui traversent nos sociétés. Mais nous ne pouvons pas davantage ignorer l'extrême complexité de ces contradictions : s'il n'y avait jamais que de purs exploités aux prises avec de purs exploiteurs, les premiers auraient été gagnants à tous les coups - ou auraient déjà fait voler le monde en éclats. " La révolte des esclaves ", c'est le mythe ; la réalité, c'est que *certains* esclaves se révoltent. 5

L'éducation populaire est éperdue de bonne volonté, pleine d'intentions généreuses, mais terriblement isolée des grandes valeurs littéraires et artistiques de notre pays [...]. Peu d'artistes ont consenti à montrer pour l'éducation populaire autre chose qu'une condescendance charitable, et le peuple lui-même, ému par cette charité, la recevait avec une humilité reconnaissante et parfois gênée. 6

Donc, l'être humain n'est pas cette unité anthropologique et, contre le rêve des philosophes qui veulent en faire une unité (le rêve rousseauiste si vous voulez : l'homme est bon, la société est mauvaise), il faut avoir l'audace de redire après des milliers de penseurs qui sont arrivés à la même constatation d'ordre métaphysique, que l'homme n'est pas bon [...]. 7

Contre la conception naïvement et intemporellement " humaniste " qui voudrait que chaque être humain ait une " âme " qui soit sensible à l'art en deçà de tout apprentissage culturel, et que chaque citoyen ait une intelligence innée de la société dans laquelle il vit, les propos de Pierre Bourdieu et de Hans Haacke prennent en compte les spécificités respectives, et historiquement conquises, du champ artistique et du champ scientifique. 8

Une difficulté dans le rapport art et politique provient aussi du fait que certains (qui possèdent justement assez de capital culturel pour cela) jouent un double jeu (celui de la mauvaise foi). [...] Le subversif politiquement n'est pas automatiquement subversif esthétiquement et inversement. Ce décalage structural rend possible un certain nombre de stratégies de double jeu. [...] Par exemple, tel critique du *Monde* qui défend avec beaucoup de constance un art conformiste s'empresse de célébrer la peinture d'un artiste français portant un nom arabe (des personnages stylisés, sobrement pathétiques, dont le peintre dit qu'ils sont " beckettiens "). Il paie ainsi son tribut, comme disent les Américains, à une valeur politiquement correcte. 9

Il n'y a plus de honte maintenant à cela : l'hypocrisie est un vice à la mode et tous les vices à la mode passent pour vertu. Le personnage d'homme de bien est le meilleur de tous les personnages qu'on puisse jouer aujourd'hui, et la profes-

sion d'hypocrite a de merveilleux avantages. C'est un art de qui l'imposture est toujours respectée et quoiqu'on la découvre, on n'ose rien dire contre elle. Tous les autres vices des hommes sont exposés à la censure, et chacun a la liberté de les attaquer hautement mais l'hypocrisie est un vice privilégié qui, de sa main, ferme la bouche à tout le monde et jouit en repos d'une impunité souveraine. 10

Le pragmatisme ne cessera de lutter sur deux fronts, comme Melville déjà : contre les particularités qui opposent l'homme à l'homme et nourrissent une irrémédiable méfiance, mais aussi contre l'Universel et le Tout, la fusion des âmes au nom du grand amour ou de la charité. Qu'est-ce qui reste aux âmes pourtant, quand elles ne s'accrochent plus à des particularités, qu'est-ce qui les empêche alors de fondre en un tout ? Il leur reste précisément leur " originalité ", c'est-à-dire un son que chacun *rend*, comme une ritournelle à la limite du langage, mais qu'elle rend seulement quand elle prend la route (ou la mer) avec son corps, quand elle mène sa vie sans chercher son salut, quand elle entreprend son voyage incarné sans but particulier, et rencontre alors l'autre voyageur, qu'elle reconnaît au son. Lawrence disait que c'était cela, le nouveau messianisme ou l'apport démocratique de la littérature américaine : contre la morale européenne du salut et de la charité, une morale de la vie où l'âme ne s'accomplit qu'en prenant la route, sans autre but, exposés à tous les contacts, n'essayant jamais de sauver d'autres âmes, se détournant de celles qui rendent un son trop autoritaire ou trop gémissant, formant avec ses égaux des accords fugitifs et non-résolus, sans autre accomplissement que la liberté, toujours prête à se libérer pour s'accomplir. 11

Descartes formule sa règle parce que les découvertes alors récentes des sciences de la nature l'avaient convaincu que l'homme dans sa recherche de la vérité et du savoir ne peut se fier ni à l'évidence donnée par les sens, ni à la " vérité innée " de l'esprit, ni à la " lumière intérieure de la raison ". Cette défiance à l'égard des capacités humaines a été depuis lors, l'une des conditions les plus fondamentales de l'époque moderne et du monde moderne [...]. L'expérience fondamentale sous-jacente au doute cartésien était la découverte que la Terre, contrairement à toute expérience sensible immédiate, tournait autour du Soleil.
L'époque moderne a commencé quand l'homme, avec l'aide du télescope, tourna ses yeux corporels vers l'Univers, sur lequel il avait spéculé pendant longtemps - voyant avec les yeux de l'esprit, écoutant avec les oreilles du cœur et guidé par la lumière intérieure de la raison - et appris que ses sens n'étaient pas ajustés à l'Univers, que son expérience quotidienne, loin de pouvoir constituer le modèle de la réception de la vérité et de l'acquisition du savoir, était une source constante d'erreur et d'illusion. Après cette désillusion - dont l'énormité est pour nous difficile à saisir parce qu'il a fallu des siècles avant que son plein choc fût ressenti partout, et non seulement dans le milieu plutôt restreint des savants et des philosophes - le soupçon commença à hanter de tous côtés l'homme moderne. Mais sa conséquence la plus immédiate fut l'essor spectaculaire de la science de la nature qui, pendant longtemps, sembla être libérée par la découverte que nos sens ne disent pas la vérité. 12

" La nature parle en moi ", dit Mozart. Nous sommes très loin de la sociomanie courante, qui ne discerne partout que des dominants et des dominés. *Sodominants* et *sodominés*, devrait-on dire. Les pires *sodominants*, à mon avis, sont ceux qui parlent au nom des sodominés au Parlement des sodominants. Ils accroissent, de cette manière misérable, leurs privilèges dans la caste sodominante. Ces sodominants-là prolongent, dans le monde de la représentation sociologique, la vieille plainte des opprimés et la font servir à leur propre promotion. Les sodominants du bien, ceux qui s'imaginent représenter les sodominés, figurent parmi les plus redoutables. Ils fondent leur pouvoir sur la plainte, il parlent en son nom. 13

On connaît la scie (de l'opinion dominante) : trop d'intelligence nuit, la philosophie est un jargon inutile, il faut réserver la place du sentiment, de l'intuition, de l'innocence, de la simplicité, l'art meurt de trop d'intellectualité, l'intelligence n'est pas une qualité d'artiste, les créateurs puissants sont empiriques, l'œuvre d'art échappe au système, en bref la cérébralité est stérile. 14

On en finirait pas de recenser toutes les stratégies de la mauvaise foi par lesquelles les privilégiés de la culture tendent à perpétuer leurs privilèges sous apparence, bien souvent de les sacrifier - qu'il s'agisse des déplorations verbales de la dépossession culturelle (imputée, aujourd'hui, à la faillite supposée du système d'éducation) ou des réhabilitations " récupératrices " des formes culturelles tenues pour inférieures, ou encore des actions, aussi spectaculaires qu'inefficaces, qui visent à universaliser les exigences culturelles

sans universaliser les conditions permettant d'y satisfaire. 15

1 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 159 - 2 Thomas Mann, ibid., p. 181 - 3 Gaston Bachelard, ibid. - 4 Philippe Sollers, Théorie des exceptions, Gallimard, Folio essais, 1986, 4e de couverture - 5 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 19 - 6 Pierre Moinot, " L'action culturelle ", exposé fait devant le groupe Théâtre et musique le 6 mars 1961 in Esprit, mars avril 2002, n° 3-4, p. 52 - 7 Philippe Sollers, Improvisations, Gallimard, Folio essais, 1991, p. 158 - 8 Inès Champey, préface à Pierre Bourdieu, Hans Haacke, Libre-échange, Seuil, 1994, p. 6 - 9 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec des élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, pp. 41-42 - 10 Molière, Dom Juan, V sc. 2, Gallimard, Folio, 1999, p. 148 - 11 Gilles Deleuze, Postface à Herman Melville, Bartleby, Garnier Flammarion, 1989 - 12 Hannah Arendt, La crise de la culture, Gallimard, 1972, pp. 74-75 - 13 Philippe Sollers, Nature d'éros, Gallimard, L'infini, 2002, n° 80, p. 11 - 14 Roland Barthes in Philippe Sollers, Le Monde, 16 juillet 1993 - 15 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 65.

Questions

- La culture a-t-elle à voir avec les bons sentiments ?
- La culture a-t-elle à voir avec les évidences du sens commun ?

voir Animateur, Champ de production culturelle, Croyance, Culture(s), Lien social, Médiateur culturel, Valeur.

Capital culturel

Introduction

En un mot, dans le champ artistique comme dans le champ scientifique, il faut avoir beaucoup de capital pour être un révolutionnaire. 1

(Vivant Denon) aura, avec le Louvre, fondé la plus bizarre et la plus solide des banques. 2

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes, qu'une femme étudie et sache tant de choses. 3

Mes parents voudraient bien [...], ils voudraient bien que je passe mon doctorat total. 4

Les " pauvres en culture ", les démunis culturels, sont en quelque sorte privés de la conscience de leur privation. 5

Il faut avoir des arrières pour aller de l'avant. 6

C'est le dollar, et non l'opéra, qui soutient et motive les inégalités sociales. 7

Il faut vouloir plus que l'on a, afin de *devenir* plus que l'on est. 8

La similitude du procès culturel avec le développement *libidinal* de l'individu (importance notamment de la période de l'érotisme anal chez l'adolescent) ne pouvait manquer de s'imposer à nous d'emblée. 9

Le profit symbolique que procure l'appropriation matérielle ou symbolique d'une œuvre d'art se mesure à la valeur distinctive que cette œuvre doit à la rareté de la disposition et de la compétence qu'elle exige et qui commande la forme de sa distribution entre les classes. 10

Un capital n'existe et ne fonctionne qu'en relation avec un champ. 11

1 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec des élèves d'une écoles d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, p. 32 - 2 Philippe Sollers, Le cavalier du Louvre, Plon, 1995 p. 222 - 3 Molière, Les femmes savantes, II sc. 7, Théâtre complet t. 5, Imprimerie nationale, 1999, p. 154 - 4 Eugène Ionesco, La Leçon, Théâtre complet, Gallimard, La Pléiade, 1990, p. 49 - 5 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, p. 32 - 6 Pierre Mayol, 2002 - 7 Richard Shusterman, L'art à l'état vif, Minuit, 1991, p. 109 - 8 Friedrich Nietzsche (1855) cité par Philippe Muray, Après l'histoire, 1999, p. 62 - 9 Sigmund Freud, Malaise dans la culture, Œuvres complètes, t. 18, PUF, 1994, p. 284 - 10 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 253 - 11 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 77.

Définition

Pour analyser la réalité sociale, le sociologue Pierre Bourdieu a distingué trois types de capital : économique, social et culturel. Chaque individu (chaque “ agent “ du champ social) se positionne sur ces trois critères en fonction de son histoire personnelle et des autres agents : position de dominé, position de dominant. L'espace social est socialement hiérarchisé. Soulignons, que ces trois natures de capital sont, pour chaque individu, en évolution et en interrelations constantes.

Le concept de “ capital culturel “ peut se définir ainsi :

Pour rompre avec les pré-notions que charrie le mot culture, Pierre Bourdieu a forgé le concept de *capital culturel*. L'analogie avec l'économie est explicite. Le capital culturel désigne les traits culturels qui, dans un système social donné, ont valeur, c'est-à-dire fonctionnent socialement. C'est en cela que la notion de capital culturel se distingue de la notion de patrimoine : le *patrimoine*, c'est tout ce que possède un individu, que cela ait une valeur ou pas.
Le capital culturel peut exister sous trois formes :
* sous la forme de biens matériels (un micro-ordinateur, un tableau, une église...) ;
* sous la forme de disposition cultivée, de compétence acquise par l'individu. Ce sont les connaissances acquises et intériorisées par un individu, elles lui sont propres et meurent avec lui. Le capital culturel ne se transmet pas comme un capital économique : il demande un travail explicite de transmission, une dépense d'énergie relativement importante (la famille joue un rôle important dans cette transmission) ;
* sous la forme de titres scolaires, c'est-à-dire de titres garantis par l'Etat. 1

Le capital culturel existant est “ irréductible “ à ce que chacun peut s'approprier :

Il ne fait aucun doute que les œuvres d'art héritées du passé et déposées dans les musées ou les collections privées et, au delà, tout le capital culturel objectivé, produit de l'histoire accumulé sous formes de livres, d'articles, de documents, d'instruments, etc. qui sont la trace ou la réalisation de théories ou de critiques de ces théories, de problématiques et de systèmes conceptuels, se présentent comme un monde autonome qui, bien qu'il soit le produit de l'action historique, a ses propres lois, transcendantes aux volontés individuelles, et reste irréductible, à ce que chaque agent ou même l'ensemble des agents peuvent s'approprier (c'est-à-dire au capital culturel incorporé), de la même façon que la langue objectivée dans les dictionnaires et les grammaires reste irréductible à la langue réellement appropriée, c'est-à-dire ce qui en est incorporé par chaque agent ou même par l'ensemble des agents. 2

Le capital culturel est inégalement distribué parmi les individus :

[...] Plus encore qu'en matière d'économie, où les démunis ont toujours une certaine conscience de leurs manques et du redoublement de ces manques que favorise le retour au passé (avec, par exemple, la perte des acquis sociaux), les “ pauvres en culture “, les démunis culturels, sont en quelque sorte privés de la conscience de leur privation. 3

Du fait que leur appropriation suppose des dispositions et des compétences qui ne sont pas universellement distribuées (bien qu'elles aient l'apparence de l'innéité), les œuvres culturelles font l'objet d'une appropriation exclusive, matérielle ou symbolique et, fonctionnant comme capital culturel (objectivé ou incorporé), assurent un *profit de distinction*, proportionné par la rareté des instruments nécessaires à leur appropriation, et un *profit de légitimité*, profit par excellence, consistant dans le fait de se sentir *justifié d'exister* (comme on existe), *d'être comme il faut* (être). C'est là ce qui fait la différence entre la culture légitime des sociétés divisées en classes, produit de la domination prédisposé à exprimer et à légitimer la domination, et la culture des sociétés peu ou pas différenciées où l'accès aux instruments d'appropriation de l'héritage culturel est à peu près également réparti, en sorte que la culture, à peu près également maîtrisée par tous les membres du groupe, ne peut pas fonctionner comme capital culturel, c'est-à-dire comme instrument de domination, ou seulement dans des limites très restreintes et à un très haut degré d'euphémisation. 4

Le capital culturel oriente les goûts et les valeurs des individus, ce que traduit la diversité de leurs styles de vie respectifs :

Pour rendre raison plus complètement des différences de styles de vie entre les différentes fractions - tout particulièrement en matière de culture - il faudrait prendre en compte leur distribution dans un espace géographique socialement hiérarchisé. En effet, les chances qu'un groupe peut avoir de s'approprier une classe quelconque de biens rares dépendent, d'une part de ses capacités d'appropriation spécifiques, définies par le capital économique, culturel et social qu'il peut mettre en œuvre pour

s'approprier matériellement et / ou symboliquement les biens considérés, c'est-à-dire de sa position dans l'espace social et, d'autre part, de la relation entre sa distribution géographique et la distribution des biens rares dans cet espace. 5

Le capital culturel peut être une des conditions d'accès au capital économique mais il peut exister aussi des décalages, plus ou moins importants, entre les deux. Pierre Bourdieu a établi qu'il est nécessaire de distinguer dans la classe dominante, les membres des fractions dominantes riches en capital économique, mais faiblement pourvus en capital culturel (patrons, gros commerçants...) ; des fractions très diplômées mais à capital économique moindre (professeurs, professionnels de la culture...).

La structure de la distribution du capital économique est symétrique et inverse de la structure de la distribution du capital culturel.

Le capital culturel incline les fractions les plus riches en capital culturel à investir plutôt dans l'éducation de leurs enfants en même temps que dans les pratiques culturelles propres à maintenir et à accroître leur " rareté spécifique " :

La réussite scolaire dépend principalement du capital culturel hérité et de la propension à investir dans le système scolaire (celle-ci est d'autant plus grande, pour un individu ou un groupe déterminé, que le maintien ou l'amélioration de sa position sociale en dépend plus complètement), on comprend que la part des élèves issus des fractions les plus riches en capital culturel est d'autant plus grande dans une institution scolaire que celle-ci est située plus haut dans la hiérarchie proprement scolaire des institutions d'enseignement (mesurée, par exemple, à l'indice de réussite scolaire antérieure), atteignant son maximum dans l'institution chargée d'assurée la reproduction du corps professoral (Ecole normale supérieure). 6

Parmi les informations constitutives du capital culturel hérité, une des plus précieuses est la connaissance pratique ou savante des fluctuations du marché des titres scolaires, le sens du placement qui permet d'obtenir le meilleur rendement du capital culturel hérité sur le marché scolaire ou du capital scolaire sur le marché du travail, en sachant par exemple quitter à temps les filières ou les carrières dévaluées pour s'orienter vers les filières et carrières d'avenir. 7

La conservation ou la conversion du capital culturel est un enjeu des luttes entre classes :

La conversion des différentes espèces de capital est un des enjeux fondamentaux des luttes entre les différentes fractions de classe dont le pouvoir et les privilèges sont attachés à l'une ou à l'autre de ces espèces et, en particulier, de la lutte sur le principe dominant de domination qui oppose à tous moments les différentes fractions de la classe dominante. 8

Le capital offre aux individus la possibilité d'un déplacement social vertical (ascendant ou descendant) qui traduit la modification du volume de l'espèce de capital (économique, culturel, social) dominant dans la structure familiale. Ainsi, on observe fréquemment qu'un enfant reste dans le même champ social que ses parents mais pour être professeur alors qu'eux étaient instituteurs. On observe aussi des exemples de déplacement social transversal. Il y a alors passage dans un autre champ social et donc transformation de la structure patrimoniale (fille d'un gros commerçant qui devient enseignante). Indiquons enfin, que toutes les études montrent que les déplacements de grandes amplitudes sont extrêmement rares. Ces déplacements signent les trajectoires sociales des personnes.

Le capital culturel procure des " avantages ", des profits :

Parmi les " avantages " que procure un fort capital scolaire dans la compétition intellectuelle ou scientifique, un des plus évidents est la haute estime de soi et la haute ambition qui peuvent se manifester dans l'ampleur des problèmes abordés (plus théoriques par exemple), la hauteur du style employé, [...].
En France, les titres des Grandes Ecoles garantissent, sans autre garantie, une compétence qui s'étend bien au-delà de ce qu'ils sont censés garantir et cela, par une clause qui, pour être tacite, s'impose d'abord aux porteurs de titres eux-mêmes, ainsi sommés de s'assurer réellement les attributs qui leur sont statutairement assignés. 9

1 Patrick Champagne, " Les différentes conceptions de la culture " in Arsec, Passages public(s), ministère de la Culture et de la Communication, 1995, pp. 68-71 - 2 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, pp. 251-252 - 3 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, p. 32 - 4 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, pp. 252-253 - 5 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 135-136 - 6 Pierre Bourdieu, ibid., p 253 - 7 Pierre Bourdieu, Patrick Champagne, La misère du monde, Seuil, 1993 - 8 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 138 - 9 Pierre Bourdieu, ibid., p. 24.

Points de vue

De quoi est composé ce capital *Culture* ou *Civilisation* ? Il est d'abord constitué par des *choses*, des objets matériels, livres, tableaux, instruments, etc., qui ont leur durée probable, leur fragilité, leur précarité de choses. Mais ce matériel ne suffit pas. Pas plus qu'un lingot d'or, un hectare de bonne terre ou une machine ne sont des capitaux, en l'absence d'hommes *qui en ont besoin* et *qui savent s'en servir*. Notez ces deux conditions. Pour que le matériel de la culture soit un capital, il exige, lui aussi, l'existence d'hommes qui aient besoin de lui, et qui puissent s'en servir - c'est-à-dire d'hommes qui aient soif de connaissances et de puissance de transformations intérieures, soif de développements de leur sensibilité ; et qui sachent, d'autre part, acquérir ou exercer ce qu'il faut d'habitudes, de discipline intellectuelle, de conventions et de pratiques pour utiliser l'arsenal de documents et d'instruments que les siècles ont accumulé. 1

Plus ancienne est la littérature, plus important est le patrimoine national, plus nombreux les textes canoniques qui constituent, sous la forme de " classiques nationaux ", le panthéon scolaire et national.
Des " indicateurs culturels " peuvent être utilisés comme des indicateurs objectifs du volume du capital culturel national. Un exemple : le nombre de livres publiés chaque année. Une enquête réalisée en 1987 montrait que 52,2 titres étaient publiés en France pour 100 000 habitants contre 39,7 pour 100 000 habitants aux Etats-Unis. L'enquête faite dans 81 pays comptabilisait entre 9 et 100 titres pour 100 000 habitants et plus de la moitié (51 pays) publiaient moins de 20 titres pour 100 000 habitants. 2

Gens de la périphérie, habitants des faubourgs de l'histoire, nous sommes, Latino-Américains, les commensaux non invités, passés par l'entrée de service de l'Occident, les intrus qui arrivent au spectacle de la modernité au moment où les Lumières vont s'éteindre. Partout en retard, nous naissons quand il est déjà tard dans l'histoire ; nous n'avons pas de passé ou, si nous en avons un, nous avons craché sur ses restes. 3

J'ai montré que le capital se présente sous trois espèces fondamentales (chacune d'elles ayant des sous-espèces), à savoir, le capital économique, le capital culturel et le capital social. A ces trois espèces, il faut ajouter le capital symbolique qui est la forme que l'une ou l'autre de ces espèces revêt quand elle est perçue à travers des catégories de perception qui en reconnaissent la logique spécifique ou, si vous préférez, qui méconnaissent l'arbitraire de sa possession et de son accumulation. Je ne vais pas m'appesantir sur la notion de capital *économique*. J'ai analysé les particularités du capital *culturel*, qu'il faudrait en réalité appeler capital *informationnel* pour donner à la notion sa pleine généralité, et qui existe lui-même sous trois formes, à l'état incorporé, objectivé et institutionnalisé. Le capital *social* est la somme des ressources, actuelles ou virtuelles, qui reviennent à un individu ou à un groupe du fait qu'il possède un réseau durable de relations, de connaissances et de reconnaissances mutuelles plus ou moins institutionnalisées, c'est-à-dire la somme des capitaux et des pouvoirs qu'un tel réseau permet de mobiliser. 4

1 Paul Valéry, La liberté de l'esprit, Œuvres 2, Gallimard, La Pléiade, 1988, pp. 1089-1090 - 2 Pascale Casanova, La république mondiale des lettres, Seuil, 1999, pp. 28-30 - 3 Octavio Paz, Le Labyrinthe de la solitude, in Pascale Casanova, ibid., p. 119 - 4 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, pp. 94-95.

Questions

- Pourquoi est-on plus facilement enclin à reconnaître l'existence d'inégalités économiques que l'existence d'inégalités culturelles ?
- Comment peut-on, sans capital culturel, accéder à une opinion personnelle ? Comment peut-on participer effectivement à la vie de la cité ?
- Les inégalités scolaires peuvent-elles être annulées par la seule politique culturelle ?
- Comment, sous couvert de démagogie, ne pas " faire table rase des valeurs culturelles " (ce qui, en fait, enfonce le " peuple " dans l'ignorance) ?
- De quelle manière interroger le rapport capital culturel / capitalisme (c'est-à-dire le travail et la thésaurisation inhérents à la constitution du capital culturel) ? Corollairement, comment accompagner des populations qui se situent davantage du côté de la dépense et/ou du don que de la capitalisation ?

voir Acculturation, Amateur, Artiste, Education nationale, Equipements culturels, Histoire, Lecture, Légitimité culturelle, Violence.







Champ de production culturelle

Introduction

Le champ est comme un jeu qui n'a été inventé par personne, qui a émergé peu à peu, de manière très lente. 1

A travers la pression de l'audimat, le poids de l'économie [...] pèse sur tous les champs de production culturelle. 2

J'aime les directeurs de musées, les collectionneurs, les critiques d'art, les inspecteurs à la création, les artistes, les directeurs de centres d'art, les commissaires d'exposition, les galeristes. 3

J'appelle champ un espace de jeu, un champ de relations objectives entre des individus ou des institutions en compétition pour un enjeu identique. 4

Nul ne peut concevoir un espace sans imaginer, immédiatement contigu, un espace qui le prolonge. 5

Tout champ repose sur un ensemble de présupposés et de croyances partagées (par delà les différences de position et d'opinion). 6

Il n'y a pas d'espace, dans une société hiérarchisée, qui ne soit pas hiérarchisé et qui n'exprime les hiérarchies et les distances sociales, sous une forme (plus ou moins) déformée et surtout masquée par *l'effet de naturalisation* qu'entraîne l'inscription durable des réalités sociales dans le monde naturel. [...]. 7

Champ de forces actuelles et potentielles, le champ est aussi un champ de luttes pour la conservation ou la transformation de la configuration de ces forces. 8

Ceux qui dominent dans un champ donné sont en position de le faire fonctionner à leur avantage, mais ils doivent toujours compter avec la résistance, la contestation, les revendications, les prétentions, “ politiques“ ou non, des dominés. 9

Le champ intellectuel, si grande que puisse être son autonomie, est déterminé dans sa structure et sa fonction par la position qu'il occupe à l'intérieur du champ du pouvoir. 10

Les critiques se trompent, ils en oublient ? Oui. On ne saurait pourtant se passer d'eux. Ils sont le baromètre de la création, ses vigies imparfaites. 11

L'artiste qui entre ou est entré dans le réseau est contraint d'accepter ses règles s'il veut y rester. 12

1 Pierre Bourdieu, “ Questions sur l'art pour et avec des élèves d'une école d'art mise en question in Penser “ l'art à l'école, Actes Sud, 2001, p. 47 - 2 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 65 - 3 Isabelle Jousset, Fan de (1998-2002), Galerie Thaddeus Ropac, 2002 - 4 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 197 - 5 René Descartes, Méditations philosophiques, [1ère édition 1641], Livre de Poche, 1990 - 6 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 54 - 7 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 160 - 8 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 77 - 9 Pierre Bourdieu, ibid., p. 78 - 10 Pierre Bourdieu, “ Champ du pouvoir, champ intellectuel et habitus de classe “, Scolies 1, 1977, p. 15 - 11 Catherine Clément, L'été et la nuit, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 71 - 12 Art Keller, 1995, Collection Frac Paca, Actes Sud, 2000.

Définition

Le concept de “ champ “ (synonyme d’espace social) a été défini par Pierre Bourdieu pour rendre compte de la complexité de la vie sociale, il renvoie à la notion de champ en science physique (champ électrique, champ de gravitation...) et fait rupture avec les notions polymorphes de “ système “, de “ structure “ employées en sciences sociales. Dans un livre d’entretiens réalisés en 1992, voici la définition que P. Bourdieu en donne :

[...] Un champ peut être défini comme un réseau, ou une configuration de relations objectives entre des positions. Ces positions sont définies objectivement dans leur existence et dans les déterminations qu’elles imposent à leurs occupants, agents ou institutions, par leur situation actuelle et potentielle dans la structure de la distribution des différentes espèces de pouvoir (ou de capital) dont la possession commande l’accès aux profits spécifiques qui sont en jeu dans le champ et, du même coup, par leurs relations objectives aux autres positions (domination, subordination, homologie, etc.).
Dans les sociétés hautement différenciées, le cosmos social est constitué de l’ensemble de ces microcosmes sociaux relativement autonomes, espaces de relations objectives qui sont le lieu d’une logique et d’une nécessité spécifiques et irréductibles à celles qui régissent les autres champs. Par exemple, le champ artistique, le champ religieux ou le champ économique obéissent à des logiques différentes : le champ économique a émergé, historiquement, en tant qu’univers dans lequel, comme on dit, “ les affaires sont les affaires “, *business is business*, et d’où les relations enchantées de la parenté, de l’amitié et de l’amour sont en principe exclues ; le champ artistique, au contraire, s’est constitué dans et par le refus, ou l’inversion, de la loi du profit matériel. 1

Un “ champ de production culturelle “ (champ artistique, littéraire, scientifique, philosophique, juridique...) est un microcosme qui a ses lois propres. Sa compréhension ne peut se faire à partir de facteurs extérieurs, elle implique de prendre en compte des rapports de forces invisibles et objectifs qui constituent la structure même du champ en question.

Le monde de l’art est un monde social parmi d’autres, c’est un microcosme qui, pris dans le macrocosme, obéit à des lois sociales qui lui sont propres. C’est ce que dit le mot d’autonomie : c’est un monde qui a ses propres lois (*nomos*), dans lequel il y a des enjeux sociaux, des luttes, des rapports de force, du capital accumulé (un artiste célèbre est quelqu’un qui a accumulé ce que j’appelle un *capital symbolique*, capable de produire des effets symboliques mais aussi économiques ; un critique célèbre peut faire la valeur d’une œuvre d’art ; un expert, qui est mandaté pour dire ce qui est authentique, ou qui ne l’est pas, peut faire des miracles sociaux, transformer une chose qui ne valait rien, qui était dans un grenier, en une œuvre hors de prix, etc.). Mais tout ce qui advient dans ce champ, capital, luttes, stratégies, etc. revêt des *formes spécifiques*, originales, qui n’ont pas naturellement cours dans d’autres microcosmes et dans le macrocosme social dans son ensemble. 2

1 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, pp. 72-73 - 2 Pierre Bourdieu, “ Questions sur l’art pour et avec les élèves d’une école d’art mise en question “ in Penser l’art à l’école “, Actes Sud, 2001, p. 46.

Points de vue

On peut comparer le champ à un jeu (bien que, à la différence d’un jeu, il ne soit pas produit d’une création délibérée et qu’il obéisse à des règles ou, mieux, des régularités qui ne sont pas explicitées et codifiées). On a ainsi des enjeux qui sont, pour l’essentiel, le produit de la compétition entre les joueurs ; un investissement dans le jeu : les joueurs sont pris au jeu, ils ne s’opposent parfois, férocement, que parce qu’ils ont en commun d’accorder au jeu, et aux enjeux, une croyance, une reconnaissance qui échappe à la mise en question (les joueurs acceptent, par le fait de jouer le jeu, et non par un “ contrat “, que le jeu vaut la peine d’être joué, que le jeu en vaut la chandelle) et cette *collusion* est au principe de leur compétition et de leurs conflits.
Ils disposent d’atouts, c’est-à-dire de carte maîtresse dont la force varie selon le jeu : de même que la force relative des cartes change selon les jeux, de même la hiérarchie des différentes espèces de capital (économique, culturel, social, symbolique) varie dans les différents champs. Autrement dit, il y a des cartes qui sont valables, efficientes, dans tous les champs - ce sont les espèces fondamentales du capital -, mais leur valeur relative en tant qu’atout varie selon les champs et même selon les états successifs d’un même champ. Etant entendu que, plus fondamentalement, la valeur d’une espèce de capital - par exemple la connaissance du grec ou du calcul intégral - dépend de l’existence d’un jeu, d’un champ dans lequel cet atout peut être utilisé : un capital ou une espèce de capital, c’est ce qui est efficient dans un champ déterminé, à la fois en

tant qu'arme et en tant qu'enjeu de lutte, ce qui permet à son détenteur d'exercer un pouvoir, une influence, donc d'exister dans un champ déterminé, au lieu d'être une simple " quantité négligeable ".
[...] C'est, à chaque moment, l'état des rapports de force entre les joueurs qui définit la structure du champ : on peut imaginer que chaque joueur a devant lui des piles de jetons de différentes couleurs, correspondant aux différentes espèces de capital qu'il détient, en sorte que sa force relative dans le champ, sa position dans l'espace de jeu, et aussi ses stratégies au jeu, ce qu'on appelle en français son " jeu ", les coups, plus ou moins risqués, plus ou moins prudents, plus ou moins subversifs ou conservateurs qu'il entreprend, dépendent à la fois du volume global de ses jetons et de la structure de son capital, deux individus dotés d'un capital global à peu près équivalent pouvant différer, tant dans leur position que dans leur prise de position, en ce que l'un a (relativement) beaucoup de capital économique et peu de capital culturel (un patron d'entreprise privée par exemple), l'autre beaucoup de capital culturel et peu de capital économique (un professeur par exemple).

Plus exactement, les stratégies d'un " joueur " et tout ce qui définit son " jeu " dépendent en fait, non seulement du volume et de la structure de son capital au moment considéré et des chances au jeu qu'elles lui assurent, mais aussi, de l'évolution dans le temps du volume et de la structure de son capital, c'est-à-dire de sa trajectoire sociale et des dispositions qui se sont constituées dans la relation prolongée avec une certaine structure objective de chances.
Et ce n'est pas tout : les joueurs peuvent jouer pour augmenter ou conserver leur capital, leurs jetons, c'est-à-dire conformément aux règles tacites du jeu et aux nécessités de la reproduction et du jeu et des enjeux ; mais ils peuvent aussi travailler à transformer, partiellement ou totalement, les règles immanentes du jeu, à changer par exemple la valeur relative des jetons, le taux de change entre les différentes espèces de capital, par des stratégies visant à discréditer la sous-espèce de capital sur laquelle repose la force de leurs adversaires (par exemple le capital économique) et à valoriser l'espèce de capital dont ils sont particulièrement dépourvus (par exemple le capital juridique). 1

Les acteurs culturels prennent place dans un système dont ils sont à la fois les producteurs et les produits et participent à un jeu dont les règles ne sont pas équivalentes selon les joueurs et les époques de l'art. Il leur faut tantôt respecter, établir ou abandonner des normes, tantôt les contester ou parfois les transgresser, tantôt collaborer ou s'opposer. Ainsi, les acteurs culturels, selon qu'ils sont, notamment, artistes, médiateurs ou agents de l'administration, travaillent selon des logiques différentes et interactives dans le processus de production et de diffusion des œuvres. Pour examiner les relations qu'ils nouent entre eux, il convient de combiner en permanence trois problématiques : celle de la coopération, celle de la domination, celle de l'autonomie.
[...] Au-delà d'une représentation unitaire du champ culturel, celui-ci est caractérisé par une segmentation disciplinaire forte et une grande variété de structures organisationnelles.
La distribution des rôles, le poids des divers types d'acteurs, l'organisation du *leadership* sont spécifiques de chaque champ artistique. A cet égard, toute position acquise est révisable en fonction de l'évolution des réputations et des paradigmes esthétiques ou culturels qui structurent un milieu artistique et culturel donné. 2

Je me considère [...] comme un artiste qui travaille dans ce monde de l'art, comme une partie de ce réseau. En d'autres termes, je ne vois pas le système, les gens des médias ou ceux des musées comme des ennemis, ou des gens extérieurs à mon rayon d'action. C'est une base et cette base est très importante, politiquement parlant [...] Je vois finalement ce réseau comme une partie du travail que chacun exécute. Autrement dit, je pense, à partir de là, qu'il est préférable d'avoir un point de vue critique sur le réseau plutôt que de penser qu'il existe mais qu'il n'est qu'un détail ; car alors, on peut être totalement englouti par lui, ce qui, je crois, se produit malheureusement la plupart du temps. Pour dire cela de manière différente, je crois essentiel de connaître la relation entre tous ces éléments. Je crois que chacun devrait absolument savoir, le mieux possible, comment fonctionnent toutes ces choses et, lorsque je dis " devrait savoir ", cela signifie qu'il faut toujours prendre garde car les choses évoluent. Rien de tout cela, aucun de ces paramètres, ne demeure inchangé dans le temps.
[...] En tant qu'artiste, je ne peux ignorer ces paramètres mais, surtout si l'on veut s'en détacher, il est préférable de les connaître ; mieux encore, de savoir comment ils fonctionnent. 3

Quoi qu'en dise la légende dorée de la littérature, il existe une invisible et puissante fabrique de l'universel littéraire. Cette république mondiale des lettres a son méridien de Greenwich, auquel se



mesurent la nouveauté et la modernité des œuvres. Mais le pays de la littérature n'est pas l'île enchantée des formes pures. C'est un univers inégal, un territoire où les plus démunis littérairement sont soumis à une violence invisible. L'histoire de la littérature universelle [...] est aussi celle des révoltés et des révolutionnaires qui sont parvenus à subvertir la loi littéraire et à arracher, par l'invention de formes nouvelles, leur liberté d'écrivain. [4]

En très bas âge - dans toute la misère et le dénuement de Trinité, loin de tout, dans une population d'un demi-million d'habitants - me fut donnée l'ambition d'écrire des livres[...]. Mais les livres ne se créent pas seulement dans la tête. Les livres sont des objets matériels. Pour inscrire votre nom sur le dos de l'objet matériel créé, vous avez besoin de maisons d'édition et d'éditeurs, de dessinateurs et d'imprimeurs, de relieurs, de libraires, de critiques, de journaux et de revues [...]. Ce genre de société n'existait pas à Trinité. Si je voulais devenir écrivain et vivre de mes livres, il me fallait en conséquence partir [...]. Pour moi à cette époque, cela voulait dire partir en Angleterre. Je voyageais de la périphérie, de la marge, vers ce qui, à mes yeux, représentait le centre ; et mon espoir était qu'au centre, il y aurait de la place pour moi. [5]

Insister sur le rôle des Etats, des régimes et des doctrines politiques, dans la mise en coupe réglée de la culture, est sans doute important. Mais ce ne sont ni les Etats, ni les partis, ni les ministres, ni les fonctionnaires culturels, si étendus soient leurs pouvoirs, qui choisissent les règles du jeu, du vrai jeu, du jeu sérieux, du jeu qui décide de tout. Qui, aujourd'hui, gère les marchés ? De l'art, de l'édition, de la presse [...]. Qui dispose de l'information ? Si ces questions ne sont pas posées, de quoi parle-t-on ? Les méchants censeurs, les ministres de l'Intérieur gardiens de l'ordre moral, les tribunaux, les familles d'artistes ou d'écrivains abusives, les ayants droit emmerdeurs, les tribunaux répressifs, oui, ça existe encore, ça sévit toujours, mais ce sont des vestiges du passé. Ne désigner que les puissances bien visibles (Etat, ministères, institutions culturelles...), c'est ne rien saisir au processus qui, dans notre économie marchande, aboutit à une " falsification " de l'ensemble de la production intellectuelle, littéraire et artistique, à une manipulation de l'histoire, du passé, de la mémoire collective et, pour ce qui est de notre présent, à une désinformation généralisée [...]. Ne plus jamais faire appel, pour comprendre le phénomè-

ne de massification, de grégarisation en cours, à des notions comme valeurs d'échange et valeurs d'usage, aux " lois d'airain " de la production et de la circulation de la marchandise, c'est s'exposer à ne broder que de la jolie dentelle autour du gouffre. 6

Le champ est comme un jeu mais qui n'a été inventé par personne, qui a émergé peu à peu, de manière très lente. Ce développement historique s'accompagne d'une accumulation de savoirs, de savoir-faire, de techniques, de procédés, ce qui le rend relativement irréversible. Il y a une accumulation collective des ressources collectivement possédées, une des fonctions de l'institution scolaire dans tous les champs et dans le champ de l'art en particulier étant de donner accès (inégalement) à ces ressources. Ces ressources collectives, collectivement accumulées, constituent à la fois des contraintes et des possibilités. Comme un instrument, clavecin ou piano, un certain état du champ artistique offre un clavier de possibilités mais il en ferme d'autres. On ne peut pas tout faire - des quarts-de-ton par exemple, on ne peut pas faire n'importe quoi. Il y a du possible, du probable et de l'impossible, du pensable et de l'impensable. Il y a des systèmes de classements admis, par genres notamment, des hiérarchies, qui orientent les choix. 7

Les relations entre les champs - le champ artistique et le champ économique [par exemple] - ne sont jamais définies une fois pour toutes, même dans les tendances générales de leur évolution. Et la vertu majeure de la notion, c'est d'obliger à se demander, à propos de chaque champ, quelle est sa limite, comment il s'articule avec d'autres champs, etc. 8

Le premier champ, qui s'est constitué dès le Ve siècle avant notre ère en Grèce, a été [...] le champ philosophique qui s'est autonomisé par rapport au champ politique et au champ religieux [...]. Dans l'Italie de la Renaissance, se réamorce le processus de différenciation et les champs scientifiques, littéraires et artistiques s'autonomisent par rapport au champ philosophique. 9

1 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, pp. 73-75 - 2 Jean-Pierre Saez, in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 7 - 3 Daniel Buren in Muntadas, Between the frames, CAPC, 1994, p. 95 - 4 Pascale Casanova, La république mondiale des lettres, Seuil, 1999, 4e de couverture - 5 V. S Naipaul, Notre civilisation universelle in Pascale Casanova, ibid., p. 283 - 6 Jacques Henric, L'homme calculable, Les Belles Lettres, 1992, p. 107 - 7 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, pp. 47-48 - 8 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 85 - 9 Joseph Jurt, " La théorie du champ littéraire et l'internationalisation de la littérature ", in Litterature and society, 2001,n° 2, 44.

Questions

- Tout projet de médiation n'implique-t-il pas une analyse préalable du champ dans lequel il s'inscrit ?
- Puisque la lutte constitue la dynamique de tout champ social, comment le médiateur culturel peut-il se préparer au mieux aux conflits qu'inévitablement ses projets vont déclencher ?
- Comment le médiateur peut-il éviter, et le fatalisme (fixisme des catégories sociales) et l'illusion d'une possible transformation sociale radicale au moyen de la seule action culturelle ?

voir Art, Artiste, Capital culturel, Culture(s), Goût, Histoire, Œuvre d'art et de culture, Publics, Violence.

Citoyenneté

Introduction

Etre citoyen ce n'est pas seulement disposer du droit de cité ; c'est être partie prenante de ce qui s'y décide. 1

Tous les citoyens d'une nation démocratique se voient reconnaître les mêmes droits politiques, tous les étrangers non-citoyens, en situation régulière, disposent des mêmes droits civils, économiques et sociaux. 2

Si le citoyen est un homme de mémoire et d'action, il est aussi un homme de savoir, qui réfléchit et agit en connaissance de cause. 3

Les carences de la citoyenneté ne sont pas toutes du même ordre. Il y a celui qui ne *veut* pas participer à la vie politique et celui qui ne le peut pas. 4

La multiplication des dispositifs de prise en charge des jeunes semble parfois créer plus de pacification sociale à bon prix que de citoyenneté qui en est le contraire (l'exercice régulé du conflit). 5

Pourquoi ne pas expliquer que la citoyenneté s'inscrit dans une histoire, qu'elle est une conquête ? La démocratie comme les droits de l'homme sont nés en Occident, mais ils n'y sont pas des faits de nature : ils ont été conçus et créés au prix de la vie et de la liberté. 6

La France aux Français, la Bourgogne aux escargots. 7

1 Citoyens, chiche !, éditions Ouvrières, 2001, p. 60 - 2 Dominique Schnapper, "Intégration et exclusion dans les sociétés modernes", in Serge Paugam, L'exclusion, état des lieux, La découverte, 1996, p. 26 - 3 Sophie Hasquenoph, Initiation à la citoyenneté, de l'antiquité à nos jours, Elipse, 2000, p. 206 - 4 Joël Roman, Exclusion et citoyenneté, Vers l'Education Nouvelle, 1997, cité in Citoyens, chiche !, ibid., p. 59 - 5 Franck Lepage in L'éducation populaire ou la culture en actions, INJEP, 1997,n° 5, p. 42 - 6 Jacqueline Costa-Lascoux, " Immigration : de l'exil à l'exclusion ? " in Serge Paugam, L'exclusion : l'état des savoirs, La découverte, 1996, p. 169 - 7 Graffiti, Carrefour de la Croix Rouge, Paris VIe, 1985.

Définition

Les observateurs de l'exercice de la citoyenneté (ou, c'est une autre manière de le dire, de la " participation des habitants ") distinguent aujourd'hui des " citoyennetés emboîtées " (on parle aussi de " multi-citoyenneté ") : on est citoyen dans son quartier, dans sa commune, dans son agglomération ou son " pays ", à l'échelle de sa Nation, de l'Europe, du monde. Il y a pour chacun une nécessité d'exercer des citoyennetés simultanées à différentes échelles. 1

Ainsi, on distinguera les citoyennetés mondiale, nationale, locale mais aussi les citoyennetés politique, sociale...

- Citoyenneté politique

Le citoyen de l'époque moderne est défini en contraste avec " l'homme " (les droits de l'homme et du citoyen) et en relation avec la souveraineté ; sortant de l'état de nature, les hommes, opèrent par une convention, l'instauration de la souveraineté, qui les institue en retour comme citoyens, c'est-à-dire membres d'un corps politique *ex novo*. Si le citoyen est distinct de l'homme, c'est qu'une conversion [...] doit rendre compte du primat des intérêts collectifs, ou du bien général, sur l'intérêt particulier. Par voie de conséquence, le citoyen est à la fois un " bon " citoyen et un être fortifié de toute la puissance commune : il est l'homme incité à la prise en compte du bien public (devoir du citoyen, civisme), recevant en échange la protection publique pour ses droits.
[...] C'est, finalement, sous un double point de vue que s'opère la différence de l'homme et du citoyen : d'un côté, pourvoir à la sûreté de l'homme (en conserver les droits naturels et inaliénables), de l'autre, en neutraliser les tendances essentiellement mauvaises pour la collectivité (intérêts particuliers). 2

Qualité de citoyen, assimilée dans les pays démocratiques à celle de national majeur, qui rend une personne apte à exercer librement l'ensemble des droits politiques attachés à cette qualité, sous réserve qu'elle ne se trouve pas privée de tout ou partie de cet exercice par une condamnation pénale (privation de droits civiques : vote, éligibilité).
L'exercice de droits ne va pas en démocratie sans le respect également légitime d'obligations (obligation de vivre en respectant les lois mais aussi les " us et coutumes " du pays, obligations fiscales, devoir de satisfaire à la fonction de membre d'un jury de cour criminelle). 3

- Citoyenneté sociale

Notion apparue au début des années 1990, elle renvoie à l'exercice de la citoyenneté au quotidien sur des projets concrets.

Il semble qu'un des premiers échelons de la citoyenneté sociale se situe à la hauteur d'une certaine éthique individuelle et collective. Celle-ci doit donc se manifester au niveau du comportement individuel et collectif, en particulier face à l'exclusion. 4

1 Lucien Jaume, article " Citoyen " in Philippe Raynaud, Stéphane Rials, Dictionnaire de philosophie politique, PUF, 1996, p. 80 - 2 Georges Goncharoff, " Développement durable et citoyenneté vers une fertilisation croisée ", Devenirs, 1999, n° 32/33, p. 25 - 3 André Clément Découflé, " Les mots de l'immigration et de l'intégration ", in Elément de vocabulaire, 1998, 42 - 4 Anne-Marie Grozelier, " Quelles dynamiques locales pour l'emploi ", Territoires, 1995, n° 354.

Points de vue

La modernité politique est fondée sur un principe d'inclusion des membres de la communauté politique par la citoyenneté et d'exclusion des non-citoyens de cette communauté. La nation démocratique inclut tous les citoyens en assurant leur égale participation à la vie politique, elle exclut les autres des pratiques directement liées à la citoyenneté : droit de voter, d'être élu, d'occuper des fonctions administratives ou professionnelles liées à la puissance publique. Elle les exclut de la " communauté des citoyens ". En ce sens, elle n'est pas différente de toutes les organisations politiques. Ce en quoi elle est spécifique, c'est son ouverture potentielle, ce sont les droits qu'elle reconnaît aux non-citoyens. La nation démocratique est donc dans son principe ouverte à tous ceux qui sont susceptibles de participer à la vie politique et veulent devenir citoyens. [...] Les nations démocratiques reconnaissent aux étrangers en situation régulière - qualifiés d'immigrés quand ils viennent de pays pauvres et appartiennent à des groupes sociaux modestes - l'égalité des droits civils, économiques et sociaux : seule leur est inaccessible la participation directe à la communauté politique. 1

L'état culturel d'une société se donne aussi à lire dans l'usage de sa citoyenneté, de sa civilité et de son urbanité [...]. L'état réel d'une culture c'est aussi et surtout la forme et la teneur du lien social, la qualité et la fréquence des échanges humains, l'existence de respect, d'écoutes et d'échanges réciproques, le partage de courtoisies. La culture, c'est également le niveau de l'altérité, de la politesse, la convivialité et les différentes formes [...] de cette convivialité. C'est aussi la solidarité et la fraternité et leurs multiples formes d'expression et de manifestation.
La réalité culturelle d'une société se mesure aussi dans la capacité revendicatrice de ses membres, dans leur détermination à agir, intervenir et exercer leur citoyenneté, à ne pas s'en laisser conter, à refuser la pensée unique. *A contrario*, le renoncement, l'indifférence, la démission, la délégation de pouvoir, le repli, l'égoïsme, le racisme, le retour, ici et maintenant, de l'obscurantisme, l'engouement pour les sectes, le paranormal, disent aussi l'état culturel d'une société et d'un peuple. Le repli sur soi, le renoncement, l'individualisme et les comportements délégataires engendrés par la crise apportent la preuve que ces valeurs ne sont ni naturelles ni spontanées, mais bien des actes culturels. 2

A la plupart de ces hommes et femmes formellement gratifiés du titre de " citoyens ", le système où nous vivons tend à refuser tout moyen réel d'intervention sur la " chose publique " : c'est-à-dire tout pouvoir *personnel de décision* et de *création*, au sein de nos collectivités. Or, l'action culturelle fait le pari de s'adresser *à l'ensemble d'une population* tout en accomplissant des efforts prioritaires *en direction des travailleurs*. [...] Il s'agit là d'un point capital. L'exigence même qui sous-tend une telle action lui interdit en effet de se confondre soit avec un comportement de " classe " (dans la mesure où celui-ci ne tendrait qu'à renforcer la coupure sociale dont elle se préoccupe), soit avec la réédition d'un certain type de " laïcisme " (qui semble n'avoir récusé toute forme d'engagement que pour laisser les consciences d'autant plus démunies face à n'importe quelles opérations d'ordre " politique "). L'action culturelle ne se situe pas au plan de la lutte et des rapports de force ; elle ne concerne pas les masses en tant que telles ; et c'est bien à des personnes qu'elle entend s'adresser, quand elle entre en rapport avec les organisations de tous ordres qui contribuent quotidiennement à la structuration de la Cité. Mais, si je tiens à souligner l'importance proprement vitale que l'action culturelle attache à *la rencontre*, au dialogue, à la confrontation et à l'échange de sens entre les consciences, je ne vois par ailleurs qu'infantilisme et recours à la magie chez ceux qui attendent de l'action culturelle qu'elle résolve les problèmes d'ordre collectif en leur substituant des problèmes " purement individuels ". 3

Le citoyen ne se définit pas seulement en tant qu'il habite la cité, d'autant que des non-citoyens

l'habitent aussi, mais par le fait qu'il appartient à une cité politiquement définie, en reconnaît la juridiction, est habilité à jouir, sur son territoire, du droit de cité et est astreint aux devoirs correspondants. Le désir citoyen et l'engagement dans des actes citoyens ne peuvent d'évidence relever que du bon vouloir d'un " vivre ensemble" incantatoire : ils ne sont potentialisables que si chaque citoyen voit et comprend un espace concret d'exercice d'une citoyenneté active. Le lieu de cela est l'offre politique de partage de la chose publique (*res publica*), la chose concrète que le Politique à son niveau et le professionnel public au sien, vont accepter de partager, de co-concevoir et même de coproduire. La citoyenneté suppose que l'objet citoyen soit clairement défini : que décidons-nous de construire ensemble ? Place publique, centre social, art dans la rue... dire l'objet, dire la méthode, dire la place des uns et des autres. 4

Le mot grec qui désigne le citoyen, *politès*, dérive directement du mot qui désigne la cité, *polis*. Ce qui définit le citoyen grec, c'est en quelque sorte la participation à une abstraction ; c'est le concept de cité qui fait le citoyen par son adhésion à ce concept.
Le mot latin, que nous traduisons par " citoyen ", *civis*, veut dire proprement " compagnon " ; et le dérivé *civitas* (que nous traduisons par " cité ") n'est nullement un équivalent du grec *polis*. Il désigne le statut commun à tous les citoyens de Rome. Nous sommes donc en présence d'un groupe dont l'unité repose sur un ensemble d'obligations, de droits et d'avantages. L'entité politique que constitue la réunion des citoyens s'appelle le *populus* ; et ce qui, en Grèce, se dit *polis*, se dit à Rome *res publica*, c'est-à-dire littéralement " l'affaire du peuple ". 5

La citoyenneté est devenue, dans les discours politique et les médias, l'antithèse de la banlieue. Si les périphéries des villes représentent tout ce qui " se délite, se dégrade, se fracture ", à l'inverse, l'exercice de la citoyenneté permettrait de retrouver l'unité, les valeurs et les pratiques démocratiques. Mais derrière la " demande massive de citoyenneté ", les attentes sont diverses. Le renouveau des systèmes de représentation et de participation dans la cité recouvre des acceptions souvent contradictoires. Trois fonctions sont assignées à la " citoyenneté contre l'exclusion ".
1. La citoyenneté aurait d'abord une fonction *thérapeutique*. Elle serait le remède à la violence, au mal des banlieues. Cette conception préventive et curative se veut consensuelle : en instillant un peu plus de représentation dans les diverses instances, en consultant et en associant aux délibérations les bénéficiaires des mesures préconisées, un développement harmonieux serait rétabli.
2. La deuxième fonction de la citoyenneté est la *recomposition sociale* qui s'accompagne d'une demande de droit, une demande de lois et d'institutions, pour garantir la cohésion sociale. [...] Le risque est évidemment une sorte d'encadrement généralisé et de juridisme qui, en période de difficulté sociale, conduit à des dérives autoritaires et répressives.
3. La troisième fonction de la citoyenneté, contrairement aux deux précédentes, ne cherche pas à colmater les brèches : elle est *subversive*. Etre citoyen, c'est aussi affirmer sa liberté, son non-conformisme, son refus. Cette conception prend acte des conflits, des contradictions et des oppositions pour les dépasser... Autrefois, on parlait de " rapport de force ". [...]
La citoyenneté " remède au mal des banlieues " se nourrit de discours lénifiants sur le " vivre ensemble nos différences ". Celle qui se concentre sur la formulation des droits et devoirs précise les règles du civisme, non sans illusion sur le rôle du droit et des institutions. La troisième, la moins vantée par peur d'aggraver au lieu de réduire les fractures sociales, est en quête d'une philosophie politique. Les attentes sont déçues. 6

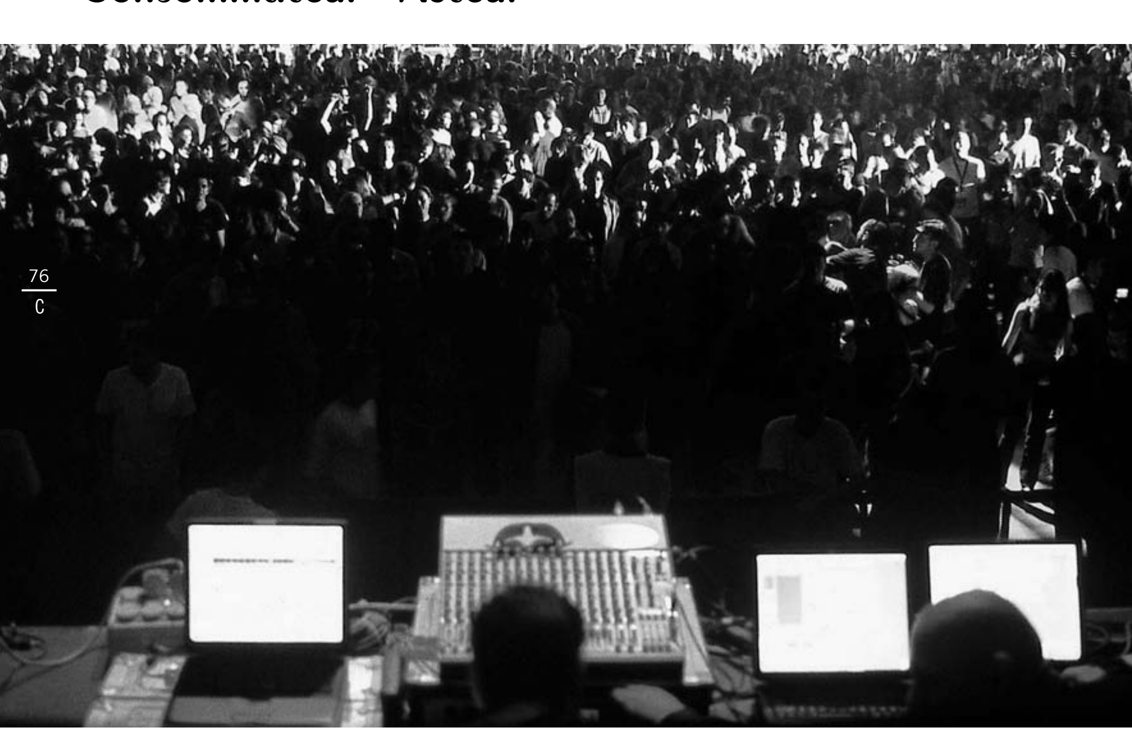
1 Dominique Schnapper, " Intégration et exclusion dans les sociétés modernes ", in Serge Paugam, L'exclusion, état des lieux, La découverte, 1996, pp. 25-26 - 2 Citoyens, chiche ! ibid., p. 61 - 3 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, pp. 33-34 - 4 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la culture dans les contrats de Ville, 2001, pp.138-139 - 5 Entretien avec Jean-Paul Brisson, Démocratie, citoyenneté et héritage gréco-romain, Paris, éditions Liris, 2000, p. 77 - 6 Jacqueline Costa-Lacoux " Immigration : de l'exil à l'exclusion ? " in Serge Paugam, ibid., p. 168.

Questions

- Comment la culture contribue-t-elle à la citoyenneté ?
- Comment se sentir citoyen quand on a " plusieurs cultures " ?
- De quelle manière le médiateur s'inscrit-il dans la lutte contre les discriminations négatives et la " citoyenneté de seconde classe " ?
- L'apprentissage de la citoyenneté passe-t-il par la réalisation de projets ?

voir Démocratie, Démocratie culturelle, Démocratisation culturelle, Equipements culturels, Habitants / Populations, Intégration, Lien social, Politique de la Ville.

Consommateur - Acteur



Introduction

Consommateur, le système économique nous y conditionne quotidiennement. 1

Toute consommation de connaissance est immédiatement production d'une nouvelle connaissance. 2

Acquérir des biens n'est pas seulement posséder, mais signifier. 3

[Au théâtre], le langage donne en spectacle l'action que la société ne permet plus. Ce que le sujet perd, lui est vendu en objet de consommation. 4

Le lecteur est à tout moment prêt à passer écrivain. 5

Le livre est l'expression de la personnalité de l'auteur, mais engagé dans un discours, dans un dialogue avec le public.[...] Le livre suppose une double activité : celle de l'énonciation de l'auteur et celle du public qui l'interprète. 6

Ce n'est pas moi qui ai écrit S/Z, c'est " nous " : tous ceux que j'ai tacitement ou inconsciemment cités, appelés et qui sont des " lecteurs " et non des " auteurs ". 7

L'avenir est moins celui des médias interactifs que des destinataires actifs. 5

1 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 52 - 2 Maurizio Lazzarato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 166 - 3 Pierre Mayol, Les enfants de la liberté, L'Harmattan, 1997, p. 46 - 4 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 176 - 5 Walter Benjamin, Ecrits Français, Gallimard, 1991, p. 158 - 6 Maurizio Lazzarato, ibid., p. 310 - 7 Roland Barthes, " Réponses " in Tel quel, 1971, n° 47, p. 102 - 8 Bernard Stiegler, Cahiers de médiologie Gallimard, 1998, n° 6.

Définition

Il existe des consommateurs actifs et des consommateurs passifs.
Tout comme il existe des acteurs actifs et des acteurs passifs.

La consommation passive est simple répétition.
La consommation active est invention de nouvelles normes de consommation. 1

1 Maurizio Lazzrato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002.

Points de vue

Dans l'activité artistique, en réalité, *on ne peut pas distinguer la production de la consommation*, car l'artiste éprouve lui-même le désir de consommation. Il cherche tout d'abord à flatter son goût et pas seulement celui de son public. “ En outre, le désir de consommation artistique a cela de particulier d'être plus vif encore, et la joie qui le suit plus intense, chez le producteur lui-même que le simple connaisseur. En cela l'art diffère profondément de l'industrie [...]. En fait d'art, la distinction entre la production et la consommation va perdant son importance, puisque le progrès artistique tend à faire de tout connaisseur un artiste, de tout artiste un connaisseur “.
On retrouve dans le processus de création artistique une autre caractéristique générale de l'invention. Si la distinction entre production et consommation va perdant son importance, alors toute consommation est une nouvelle production. Elle ne peut se reproduire qu'en se modifiant. Son processus de diffusion est aussi un processus de création. Tout comme les connaissances et contrairement aux marchandises, les produits artistiques ne se détruisent pas dans leur consommation. 1

[Le malthusianisme de la création] combine dans l'ensemble de la Nation la diminution des créateurs à la multiplication des consommateurs. Il lui correspond une nouvelle partition du langage. [...] Un langage de la technique ou de la science, doté du pouvoir de transformer, est réservé à une élite. Il reste étranger à l'ensemble de la population à laquelle il est présenté par la vulgarisation comme étant l'inaccessible. Un autre langage, spéculaire, se contente d'exprimer et présente à une société entière un miroir destiné à tous et finalement vrai de personne : il est décoratif. Ces deux régimes de la culture ne se différencient plus par des “ valeurs “, par des contenus, par leur “ qualité “ ou par des particularités de groupes. Ils se distinguent par leur rapport à l'action. C'est en ce point que la culture se divise et se réorganise - sa part la moins opératoire étant la plus étendue. 2

Ce qui est perceptible, c'est donc une “ inertie “ des masses par rapport à la croisade d'une élite. C'est une *limite*. [...] Cette frontière mobile sépare les hommes au pouvoir et les “ autres “. Mais cette vision est l'effet d'un rapport de classes. Elle tient pour “ autre “, pour un horizon inconnu, menaçant ou séduisant, tout ce qui n'est pas conforme aux pratiques et aux idées d'un milieu. La “ passivité “, la “ résistance “ sont des concepts *relatifs* à la place particulière où l'on se crédite de représenter le “ progrès “, où l'on possède les moyens d'exercer un interventionnisme conquérant. Aujourd'hui, cette situation est-elle modifiable ? A quelles conditions peut être changé le rapport de forces qui constitue la majorité en limite de l'action d'une minorité ? 3

La culture appelle une activité, une transformation personnelle, un travail sur soi avec d'autres, une réflexion qui va au-delà de la consommation culturelle entendue comme pure passivité, et audelà de l'obligation de remplir les fauteuils pour justifier des subventions. 4

L'artiste est quelqu'un que l'on reconnaît comme tel, en se reconnaissant dans ce qu'il fait, en reconnaissant dans ce qu'il a fait ce qu'on aurait fait si on avait su le faire. C'est un “ créateur “, mot magique que l'on peut employer une fois définie l'opération artistique comme opération magique, c'est-à-dire typiquement sociale. (Parler de producteur, comme il faut le faire bien souvent, pour rompre avec la représentation ordinaire de l'artiste comme créateur - en se privant par là de toutes les complicités immédiates que ce langage est assuré de trouver et chez les “ créateurs “ et chez les consommateurs, qui aiment à se penser comme “ créateur “, avec le thème de la lecture comme re-création -, c'est s'exposer à oublier que l'acte artistique est un acte de production d'une espèce tout à fait particulière, puisqu'il doit faire exister complètement quelque chose qui était déjà là, dans l'attente même de son apparition, et le faire exister tout à fait autrement, c'est-à-dire comme une chose sacrée, comme objet de croyance). 5

Il n'y a pas un monde clos, celui de la scène (qu'elle exprime l'auteur, l'acteur ou le metteur en scène) qui détiendrait une vérité à laquelle la

salle doit s'abandonner en s'oubliant elle-même. Il y a collaboration entre la scène et la salle par le truchement d'un spectacle qui tire sa vérité non d'une certaine idée du théâtre ou d'un désir de communiants culminant dans un seul acte d'amour, mais d'une expérience commune aux producteurs et aux consommateurs de théâtre : l'expérience de leur société. 6

[La] conscience lucide de soi-même et du monde [...] ménage au spectateur une disponibilité active. Claudel dans *L'échange* (Acte 1) fait parler une comédienne :

" Le théâtre. Vous ne savez pas ce que c'est ?... Il y a la scène et la salle... Je les regarde, et la salle n'est rien que de la chair vivante et habillée. Et ils garnissent les murs comme les mouches, jusqu'au plafond. Et je vois ces centaines de visages blancs. L'homme s'ennuie, et l'ignorance lui est attachée depuis sa naissance. Et ne sachant rien comment cela commence ou finit, c'est pour cela qu'il va au théâtre. Et il se regarde lui-même, les mains posées sur les genoux. Et il pleure et il rit, et il n'a point envie de s'en aller. "

Ce regard et cette écoute du spectateur sont ceux que donne l'espérance de découvrir quelque chose des commencements et des fins, l'alpha et l'oméga. A travers la représentation, accompagnant la représentation, l'homme est bien, comme dans le jeu de l'existence, spectateur et co-acteur. Ainsi sont franchies dans le rapport de la vie à la scène les frontières de l'une à l'autre ; l'homme, tout l'homme, n'est plus spectateur mais co-acteur dans le drame ou spectateur pour autant qu'il est acteur, c'est-à-dire qu'il ne se regarde pas seulement sur la scène mais y agit réellement, puisque le sens de sa vie est renouvelée. 7

Producteurs méconnus, poètes de leurs affaires, inventeurs de sentiers dans les jungles de la rationalité fonctionnaliste, les consommateurs [...] tracent des trajectoires indéterminées, apparemment insensées parce qu'elles ne sont pas cohérentes avec l'espace bâti, écrit et préfabriqué où elles se déplacent [...]. Ces " traverses " demeurent hétérogènes aux systèmes où elles s'infiltrent et où elles dessinent les ruses d'intérêts et de désirs différents. Elles circulent, vont et viennent, débordent et dérivent dans un relief imposé, mouvances écumeuses d'une mer s'insinuant parmi les rochers et les dédales d'un ordre établi. 8

l'un des jeux en vogue ces dernières années est de citer avec naturel, au cours de la discussion, une exposition qu'aucun autre participant n'a vue. il faut la commenter, lui donner une note. plus le lieu d'exposition est lointain plus on marque de points. la description terminée, c'est au suivant d'essayer de poser à son tour une colle à ses amis. puis au troisième. et ainsi de suite. parler de l'exposition que l'on a sous les yeux ou même tenter une comparaison est considéré comme vulgaire et peut entraîner une pénalité.
une fois le jeu commencé, tous les membres du groupe doivent participer. bluff possible, ne pas se faire prendre. un joueur peut dire je passe. il devra alors attendre que tous les autres aient joué pour reprendre sa place. le gagnant quitte en général le groupe pour tenter de briller dans un autre cercle qui ne peut le refuser s'il accepte d'attendre son tour. 9

1 Maurizio Lazzarato, ibid., p. 201 - 2 Michel de Certeau, ibid.,p. 176 - 3 Michel de Certeau, ibid., pp. 211-212 - 4 Pierre Mayol, " Michel de Certeau, l'historien et la culture de l'ordinaire ", Esprit, 2002, 3-4, p. 111 - 5 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 163 - Bernard Dort cité par Dominique de Courcelles, " Responsabilité et liberté à l'épreuve du théâtre contemporain en France " in Danielle Cohen-Lévinas, L'art : créer transmettre, Art édition, 1992, p. 39 - 7 Dominique de Courcelles, in Danielle Cohen-Lévinas, ibid., pp. 42-43 - 8 Michel de Certeau, L'invention du quotidien, 1. Arts de faire, Paris, Gallimard, collection " folio essais ", 1990, p. 57 - 9 Claude Rutault, Camotanologue, Mamco, 1999.

Questions

- Dans quelle mesure la consommation et la pratique culturelles permettent-elles d'être acteur de la vie de la cité, c'est-à-dire de participer à la dynamique de la vie sociale ?
- Peut-on agir dans le champ de la médiation culturelle sans consommer " activement " de la culture ?
- Comment le médiateur peut-il accompagner le désir d'accès au savoir ?

voir Acculturation, Dépense, Education informelle, Intergénérationnel, Lecture, Loisirs, Œuvre d'art et de culture, Politique de la Ville, Pratiques culturelles, Technologies de l'information et de la communication.

Contexte institutionnel

La circulaire du 19 juin 2000, cosignée par Catherine Tasca, Michel Duffour, Claude Bartolone, et dont l'objet est : Culture et politique de la Ville, est le texte de référence pour l'ensemble des acteurs intervenant dans le champ de la médiation culturelle dans la politique de la Ville. Nous la reproduisons ici dans son intégralité.

Objet : Culture et politique de la Ville

Préparation et suivi des volets culture des contrats de Ville : les conventions "culture pour la ville - cultures de la ville"

- La politique de la ville s'inscrit dans vos priorités d'action. Le Gouvernement a décidé d'intensifier la mise en œuvre de cette politique sous la forme de contrats de ville qui seront inclus dans les prochains contrats de plan Etat-Région (2000-2006) et qui pourront s'inscrire dans les futurs contrats d'agglomération.

Renforcer la cohésion sociale dans les villes, contribuer à l'intégration des populations d'origine étrangère, mobiliser les acteurs autour d'un projet commun, construire un nouvel espace démocratique avec les habitants et garantir le pacte républicain sur tout le territoire, tels sont les objectifs de la politique de la Ville que le Comité interministériel à la Ville a rappelés lors de sa séance du 30 juin 1998.

- La culture, dans son ambition et dans sa capacité à interroger et à mettre en perspective l'ensemble des enjeux de société, est une dimension à part entière de la politique de la Ville. A ce titre, et dans la suite de ce qui a déjà été engagé, elle doit prendre toute sa place dans les prochains contrats de ville. La construction, qui s'inscrit nécessairement dans la durée, d'une véritable démocratie culturelle qui prenne en compte les besoins et les aspirations des habitants aussi bien dans leur relation avec l'espace urbain et le bâti dans leur conception et leur réalisation, qu'en ce qui concerne les pratiques artistiques et culturelles, doit y occuper une place centrale, dans un esprit de partage et de rencontre, d'élargissement et d'ouverture.

- Agir pour la démocratie culturelle au sein d'un territoire, c'est favoriser la circulation des œuvres et des personnes, contribuer à la reconstitution d'un lien social, modifier sensiblement les relations entre centre et périphérie par la création de nouveaux pôles de centralité, inclure l'exigence architecturale et urbaine et donner aux réseaux de création et de diffusion une nouvelle légitimité, en les inscrivant dans les territoires urbains.

- La présente circulaire a pour objet de définir, en tenant compte des acquis et de leur évaluation, les principes d'intervention commune du ministère de la Culture et de la Communication et du ministère délégué à la Ville dans le cadre de l'élaboration et de la mise en œuvre des contrats de ville.

Les principes d'intervention

En fonction de ce principe central de construction de la démocratie culturelle et de la triple démarche de qualification, de réalisation et de médiation qu'elle implique, les objectifs que vous retiendrez sont les suivants :
favoriser l'accès de tous aux équipements culturels par une mise en réseau des institutions de référence et des structures culturelles de proximité, en vous appuyant sur la charte des missions de service public ;contribuer à l'aménagement culturel du territoire urbain par la qualification de ces structures de proximité qui doivent constituer des pôles de ressources de ville ou de quartier, inscrits dans un réseau d'agglomération : lieux de pratique artistique et d'appui aux initiatives locales ; développer les actions de soutien et de qualification des pratiques artistiques émergentes ; soutenir l'appropriation par des équipes artistiques de nouveaux lieux tels que les friches urbaines ; faciliter, par les médiations nécessaires, la réflexion et l'intervention des habitants sur l'architecture, l'espace public et l'habitat et leur dialogue avec les professionnels ; ouvrir à la diversité des cultures et des modes d'expression le réseau des équipements investis d'une mission de service public ; impliquer les institutions de conservation et de diffusion du patrimoine et les établissements d'enseignement et de formation dans ces actions ; inscrire votre action dans la durée, par la mise en place de procédures partenariales.

La mise en œuvre de ces objectifs devrait contribuer à : redonner à la ville son rôle de creuset et lui restituer sa capacité d'intégration en favorisant la mixité sociale et la diversité culturelle ; mettre en place les instruments d'une meilleure compréhension de la ville par la connaissance de l'architecture et l'appropriation de l'espace urbain, avec le concours d'architectes, d'urbanistes, de sociologues et d'artistes ; promouvoir, dans une perspective pluriculturelle l'expression des cultures d'origine des populations issues de l'immigration, encourager leur rencontre avec la création traditionnelle et le métissage des formes et des contenus.

Vous pourrez, le cas échéant, rechercher le concours d'autres services de l'Etat, pour donner à vos interventions une efficacité accrue et mieux assurer le lien avec l'ensemble des acteurs concernés.

La mise en œuvre

Pour rendre plus lisible et plus efficiente cette politique, il vous revient d'élaborer, avec les partenaires locaux, un programme pluriannuel, qui pourra prendre la forme d'une convention thématique du contrat de ville "culture pour la ville - cultures de la ville", propre à assurer la cohérence des actions et à fédérer, dans la diversité de leurs compétences et de leurs approches, l'ensemble des acteurs de terrain.

Il convient à cet effet :

. de procéder à une analyse de la situation partagée avec les partenaires locaux, le cas échéant, avec l'aide d'experts ; de concevoir un programme et de construire une stratégie de long terme, en vous appuyant sur la durée nouvelle des contrats de ville ; de prévoir un dispositif concomitant de formation et d'évaluation ;
de mobiliser pour le financement du programme appréhendé dans son ensemble, outre les crédits d'Etat et ceux des collectivités territoriales signataires, les fonds structurels européens, les crédits du Fonds d'action sociale et les contributions de la Caisse des dépôts et consignations.

. de prévoir avec l'ensemble des partenaires un dispositif de pilotage et de suivi animé, du côté de l'Etat, par le sous-préfet chargé de mission pour la politique de la Ville et le directeur régional des Affaires culturelles.

Il est très important, tout en assurant le plus possible la présence de la dimension culturelle dans le maximum de contrats de ville, que vous puissiez mener complètement cette démarche stratégique de conventions thématiques " culture pour la ville - cultures de la ville " sur un certain nombre d'entre eux choisis pour présenter à vos yeux les enjeux les plus représentatifs.

Vous veillerez à ce qu'un bilan de ces conventions soit établi régulièrement dans le cadre du dispositif de suivi des contrats de ville de votre région et transmis à la Délégation au développement et à l'action territoriale, à la Délégation interministérielle à la ville et à l'ensemble des directions et délégations de l'Administration centrale. Ce bilan aura vocation à repérer les actions innovantes, à les valoriser auprès des acteurs professionnels et associatifs de la politique de la Ville et des élus, à favoriser l'animation des conventions " culture pour la ville - cultures de la ville " et à contribuer à leur évaluation.

Annexe

Les conventions thématiques "culture pour la ville - cultures de la ville", doivent intégrer, dans la mesure du possible, les procédures contractuelles existantes dont les objectifs sont notamment :

Le redéploiement de la vie culturelle sur l'ensemble de l'espace urbain

La mise en réseaux des équipements culturels de proximité et leur liaison avec les grands établissements culturels devra être favorisée. La mise en œuvre de la Charte des missions de service public pour le spectacle vivant et la mise en place de politiques tarifaires permettront d'élargir l'accès aux œuvres du passé et aux créations contemporaines d'artistes, photographes, metteurs en scène, plasticiens, comme aux formes émergentes issues des "cultures urbaines", des musiques amplifiées et des arts de la rue.

Le développement de l'éducation et l'apprentissage artistique et culturel

Il conviendra de s'appuyer sur les contrats éducatifs locaux (CEL) qui contribuent au volet éducatif de la politique de la Ville pour développer des projets de sensibilisation artistique en lien avec les associations et

l'institution scolaire, telles que les classes de ville. Les contrats ville-lecture qui sont l'outil principal de mise en réseau de l'offre de lecture et de fédération des acteurs du livre, les conventions ville-cinéma, ainsi que l'opération "Cinéville", qui succède à "Un été au ciné" pourront être sollicités. L'ensemble des établissements culturels et des établissements d'enseignement spécialisé (écoles d'art, de musique, d'architecture) pourront être mobilisés.

La prise en compte des réalités sociolinguistiques des territoires

La question de la langue tient une place fondamentale dans la dimension culturelle. Cette question complexe et sensible fera l'objet d'une articulation entre la politique de la Ville et la politique de la langue française et des langues de France dans la lutte contre les exclusions.

Le soutien et la valorisation des pratiques artistiques en amateur et des expressions artistiques émergentes

La circulaire du 15 juin 1999 relative aux pratiques artistiques en amateur définit les conditions du soutien du ministère de la Culture et de la Communication aux pratiques artistiques en amateur notamment par la mise à disposition de ressources et de services. Toute action favorisant une meilleure appropriation et compréhension de la ville relèvera de ces formes de soutien.

L'amélioration du cadre de vie urbain

Les DRAC et les SDAP, en collaboration avec les CAUE, apporteront leur concours à toute réflexion sur la qualité architecturale et urbaine et s'impliqueront le plus en amont possible, dans les grandes opérations urbaines type "grands projets de ville" (GPV). Les procédures de la commande publique et le 1 % artistique pourront également être mobilisés pour des opérations portant sur la requalification de l'espace public ou sur la création de nouveaux espaces urbains.

La connaissance du patrimoine architectural et urbain

Il conviendra de repérer et de promouvoir des études et analyses portant notamment sur la production, les usages et l'appropriation du cadre bâti contemporain. En ce domaine, les commissions régionales du patrimoine et des sites pourront être consultées. Différents dispositifs pourront être sollicités : les conventions de ville et pays d'art et d'histoire et les conventions de ville pour l'architecture et le patrimoine.

Deux initiatives seront prochainement lancées :

- la première aura pour objet de promouvoir la valorisation des archives municipales afin de les rendre plus accessibles à tous ceux qui veulent connaître l'histoire de la ville et de contribuer ainsi à la mise en perspective des projets urbains ;
- la seconde aura pour objet de faire travailler les professeurs et les élèves des écoles d'architecture avec des groupes de jeunes des quartiers faisant l'objet d'une opération de renouvellement urbain, notamment dans le cadre des Grands Projets de Ville.

Il vous appartiendra de vous saisir de ces deux initiatives, dont les modalités vous seront précisées ultérieurement, afin d'assurer leur mise en œuvre dans vos départements.

Le recours aux nouvelles technologies de l'information et de la communication. On associera en particulier les Espaces Culture-Multimédia et les bibliothèques ou médiathèques municipales qui sont des lieux d'accès et de formation aux nouvelles technologies.

Des recherches et des expérimentations, tels que le travail exploratoire conduit par le ministère délégué à la Ville en Seine-Saint-Denis autour du thème "langage, langue et lien social", pourront venir enrichir la réflexion et la mise en œuvre des contrats de ville.

voir Acteurs institutionnels, Aménagement culturel du territoire, Contrat de Ville, Evaluation, Financeurs, Politique de la Ville.

Contrat de Ville

Introduction

17 % des contrats de Ville ont un volet culture pour 83 % qui n'en ont pas. 1

83 % des contrats de Ville intègrent la culture sous d'autres rubriques générales (citoyenneté, éducation, cohésion sociale, solidarité et lien social, sports-loisirs-culture). 2

La culture entre en résonance avec d'autres préoccupations du développement territorial, sans que soient toutefois posés les fondements théoriques et les hypothèses relatives à ces couplages. 3

1et 2 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelles dans les contrats de Ville, 2001, p. 65 - 3 J.M. Montfort, M. Dupouy, A. Guillot, ibid., p. 68.

Définition

Le contrat de Ville constitue le cadre par lequel l'Etat, les collectivités locales et leurs partenaires s'engagent à mettre en œuvre, de façon concertée, des politiques territoriales de développement solidaire et de renouvellement urbain, pour lutter contre les processus de dévalorisation de certains quartiers. Sa géographie dépasse l'échelle des quartiers et est élargie aux villes et aux agglomérations. Il doit reposer le plus possible sur une démarche intercommunale et s'articule autour de trois principes communs : la participation des habitants, une politique publique d'intégration, l'adaptation et la modernisation des services publics.
Le programme doit articuler au mieux :
- des programmes d'actions thématiques à l'échelle de la commune et de l'agglomération pour mieux peser sur les mécanismes de ségrégation : actions concernant la mixité de l'habitat, la diversification des fonctions des quartiers d'habitat social, la prévention et la lutte contre les exclusions, le développement économique local et l'emploi, le désenclavement des quartiers, l'égalité des citadins devant le service public (éducation, santé, culture, justice, accès au droit), la prévention de la délinquance et la sécurité, l'intégration des immigrés et de leurs familles ;
- des interventions territorialisées à l'échelle des sites prioritaires définis localement (îlot, quartier, ensemble de quartiers). 1

En île-de-France, on dénombre : 43 contrats de Ville (157 communes sont concernées), 17 grands projets de Ville, 18 opérations de renouvellement urbain, 1 grand projet de renouvellement urbain (Paris). 2

Les grands objectifs culturels des contrats de Ville sont les suivants :
Objectifs stratégiques
- soutenir les droits culturels et l'égalité des chances ;
- démocratiser durablement l'accès à la culture ;
- définir un projet culturel de territoire ;
- ajuster l'offre culturelle par rapport aux populations et à leurs cultures ;
- articuler démocratisation et démocratie culturelles.
Objectifs proprement territoriaux
- positiver l'image du territoire ;
- exploiter le gisement patrimonial du territoire et soutenir les talents émergents.
Objectifs à finalité artistique
- contribuer par l'action culturelle notamment artistique à l'insertion et à l'intégration sociales.
Objectifs sociaux
- soutenir la vie associative locale ;
- développer le sentiment d'appartenance (travail symbolique) ;
- favoriser, par la culture, la qualité de vie quotidienne et la cohésion sociale. 3

1 Guide des pratiques de l'intégration, La Documentation Française, 2002, p. 81 - 2 Les contrats de Ville 2000-2006, Atlas régional, Editions de la DIV, 2002 - 3 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy et Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 122.

Points de vue

Les statistiques du ministère de la Ville mettent régulièrement en évidence une proportion importante de projets à caractère culturel soutenus au titre de la politique de la Ville. Sans remettre en cause la légitimité de telles interventions, par ailleurs nécessaires, force est de constater qu'il s'agit le plus souvent d'actions relevant davantage de l'encouragement au développement de la vie associative ou à la participation des habitants. Si l'on admet qu'un égal accès à la culture, à la connaissance et à la fréquentation des arts et du patrimoine, à l'éducation artistique, est un élément déterminant pour le rétablissement de

l'égalité des chances entre les habitants, l'implication - et le soutien à cet effet - d'équipements culturels et de professionnels référents doit être plus généralement recherché. Beaucoup reste à faire dans ce domaine. Il faut souligner qu' une école de musique, un musée ou une bibliothèque, dès lors qu'ils élaborent des projets spécifiquement dirigés vers les publics prioritaires de la politique de la ville, sont éligibles à des subventions au même titre que les porteurs de projets relevant du droit privé. 1

Cette difficulté à trouver une place [à la culture dans les neuf contrats de Ville analysés] en tant que chapitre ou à l'intérieur d'un chapitre est bien révélatrice d'une profonde difficulté de conception et de catégorisation. Au sens propre et figuré, cette place déjà au cœur du discours, n'est ni évidente ni gagnée. Toujours fluctuantes, la culture ou la problématique culturelle apparaissent dans les diagnostics ou les objectifs stratégiques... plus souvent dans les mises en œuvre et jamais mentionnées ou implicitement contenues dans les enjeux transversaux [...]. Associée au social, accolée aux loisirs et aux sports, moyen et support d'expression, la culture est assignée à la communication, au lien et au divertissement, sans gagner en profondeur ni en globalité. 2

L'us et l'abus du terme culturel [dans les contrats de Ville analysés] produit de la confusion avec l'approche sociologique des comportements humains et urbains. L'approche culturelle ne dépasse pas le cadre des actions menées. Elle n'est pas considérée dans son sens esthétique (valeurs et critique des faits d'art), anthropologiques (valeurs et critique des faits d'homme) et épistémologique (valeurs et critique des faits logiques).

Préconisation

Affiner et affirmer l'approche culturelle dans ses registres critiques notamment esthétique et épistémologique.

Faire de la culture un lieu d'innovation et d'exigence, non pas chargé de réparation mais de risque et de rupture inhérente à toute action de création. 3

La culture apparaît comme présente dans toutes les conventions (contrats de Villes analysés) sans toutefois jamais y être définie, que ce soit en termes conceptuels, ou en termes de “ culture commune “ des acteurs. Cette indéfinition est peut-être d'ailleurs, à l'heure actuelle, la condition d'une approche contractuelle de la culture, qui est en fait “ l'action culturelle “. La “ culture-action culturelle “ est outil et instrument de visées concrètes dont la finalité récurrente est la cohésion sociale. On peut parler ici d'instrumentalisation de la culture-action culturelle à des fins sociales et politiques. L' instrumentalisation de la culture ne doit toutefois pas être confondue avec l'idée d'instrumentalisation artistique, ce qui est un autre débat.

[...] La culture, comme catégorie peu ou mal définie, continue de faire problème, tant du point de vue anthropologique, épistémologique, qu'esthétique. La définir plus précisément serait alors prendre un risque de confrontations des perceptions, des valeurs et des goûts, auquel on imagine mal que puisse se prêter, en l'état, un document cherchant le consensus plus encore que le contrat. On remarque en effet que, de façon implicite, diverses acceptions de la culture sont utilisées et mêlées, sans grandes précisions :

- la culture identitaire, où les groupes sont définis par leurs différences ;
- la culture générale (et les logiques de démocratisation), qui s'adressent indistinctement aux publics ;
- la démocratie culturelle, comme notion liée à la reconnaissance des cultures vivantes et au pluralisme, lui-même peu commenté. 4

1 FNCC - 2 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelles dans les contrats de Ville, 2001, p. 20 - 3 J.M. Montfort, M. Dupouy, A. Guillot, ibid., p. 50 - 4 J.M. Montfort, M. Dupouy, A. Guillot, ibid., p. 118 .

Questions

- Comment la dimension culturelle du contrat de Ville est-elle comprise dans le paysage culturel local ?
- Comment le médiateur culturel peut-il être une interface entre les différents acteurs impliqués : élu s représentants des administrations, associations, usagers...

voir Acteurs institutionnels, Aménagement culturel du territoire, Contexte institutionnel, Evaluation, Financeurs, Politique de la Ville.

Création / invention

Introduction

Qui veut rencontrer la culture vivante ne doit pas craindre de la nommer, de la choisir. 1

Toute création est un acte de guerre : contre la nature, contre la vie, contre le destin, contre la mort. 2

Laisse le possible à ceux qui l'aiment. 3

Tout acte créateur contient une menace pour l'homme qui l'ose. 4

L'essentiel d'une invention est de faire s'utiliser réciproquement des moyens d'action qui auparavant paraissaient étrangers ou opposés. 5

S'inquiéter de créer un art collectif revient à peu près à s'agiter pour faire en sorte que la Volga se jette dans la mer Caspienne. 6

La création, fût-elle artistique-révolutionnaire, est traditionnelle. Pour transgresser une norme, il faut que celle-ci existe et le blasphème suppose une religion non encore morte. 7

Il est impossible de créer en utilisant des formes déjà trouvées, parce que la création est changement. 8

Au commencement, Dieu créa le Ciel et la Terre. Or la Terre était vague et vide, les ténèbres couvraient l'abîme, l'esprit de Dieu planait sur les eaux. Dieu dit : “ Que la lumière soit “ et la lumière fût. 9

Je ne cherche pas, je trouve. 10

On ne commande pas une invention. 11

1 Gaëtan Picon, “ La culture et l'Etat “ in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 630 - 2 Antonin Artaud in Jacques Henric, La peinture et le mal, Grasset, 1983, p. 7 - 3 Georges Bataille in Jacques Henric, ibid., p. 134 - 4 Cité par Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma, t. 4, Gallimard, 1998, p. 54 - 5 Gabriel Tarde, La logique sociale, Les empêcheurs de tourner en rond, 1999, p. 475 - 6 Victor Chklovski, La marche du cheval, Champs libre, 1973, p. 65 - 7 Victor Chklovski, ibid., p. 68 - 8 Victor Chklovski, ibid., p. 82 - 9 La Bible de Jérusalem, Genèse, 1 : 1, Cerf, 1997 - 10 Pablo Picasso - 11 Gabriel Tarde cité par Maurizio Lazzarato, Puissance de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 151.



Définition

Pour qu'il y ait " création ", plusieurs facteurs concourants sont exigibles. Trois au moins sont essentiels et posent des problèmes difficiles.

1. Il faut que l'action créatrice soit en même temps productive, c'est-à-dire qu'elle soit attestée par l'existence d'une œuvre. Des débats peuvent être institués à ce sujet : il ne s'agit pas forcément et exclusivement d'un objet matériel. Une idée, un style, un effet artistique, une forme d'art peuvent être considérés comme de véritables et importantes créations, sans qu'il soit facile de préciser leur mode exact d'existence, ni le moment exact où cette existence a commencé. Juridiquement, il faut que l'auteur ait la possibilité de " déposer " la création (notamment pour l'attribution des droits d'auteur).

2. Une autre et essentielle condition, c'est que, dans l'œuvre créée, il y ait une véritable et suffisante nouveauté. Sinon, il n'y a pas création, il y a recommencement ou imitation. Or, la nouveauté absolue n'existe pas. Toute œuvre d'art ressemble plus ou moins à des œuvres précédentes. Il ne peut donc s'agir là que d'une sorte de seuil de suffisante nouveauté.

3. Dernière condition, pour qu'il y ait création, il faut l'intervention fondamentale d'un agent créateur. Or lorsqu'il y a apparition d'un fait esthétique nouveau, il n'est pas toujours facile de distinguer un tel agent créateur. Par ailleurs, lorsqu'il y a collaboration, la pluralité des signatures ne suffit pas pour parler de création collective. 1

" L'invention " est un acte qui suppose que son auteur (parfois collectif) amène à l'existence une chose inconnue jusqu'alors. Cette chose peut-être définie comme un objet qui porte parfois le nom de son inventeur (la poubelle fut imposée en 1884 par le préfet de la Seine ainsi nommé), comme un processus technique (les Chinois ont inventé l'imprimerie), comme un objet d'art (à cet égard la notion se rapproche de celle de création [...]), comme une exaltation intellectuelle qui évoque l'intuition (le *cogito* cartésien est une des grandes intuitions de la philosophie), enfin comme une découverte (Christophe Colomb découvre l'Amérique en 1492 mais, se croyant aux Indes, n'a pas conscience de quelque nouveauté radicale : c'est Waldeemuller qui, dans sa *Cosmographie* de 1507, donne au continent le prénom " Amerigo " de Vespucci, navigateur florentin et faux découvreur). La reconnaissance sociale est l'une des conditions de l'invention - laquelle du coup se dévoile et perd sa primitivité. 2

1 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, pp. 522-524 - 2 Jean-Claude Beaune, article " Invention " in Nicolas Witlowski, Dictionnaire des sciences, Seuil, 2001.

Points de vue

Une culture est morte quand elle n'est plus en train de se faire [...] Par opposition à l'art canonisé, muséifié, l'art se faisant, c'est la recherche artistique la plus étonnante, la plus audacieuse, la plus critique, la plus libre... C'est sur la base d'une pratique effective du présent que nous pouvons réellement interroger le passé et projeter un avenir.
[...] Toute expression n'est pas forcément création au plein sens du terme (mise en œuvre d'un véritable jaillissement inventif et d'une certaine exigence de rigueur au niveau de sa formulation) : c'est là, sans doute, qu'il importe de rester vigilant afin de ne pas entretenir dans les esprits de trop fréquentes confusions entre l'opération proprement créatrice et les facilités soit, d'un quelconque académisme soit, d'une " inspiration " qui s'accepte comme elle vient. 1

La rareté de la compétence exigée par une œuvre savante est d'autant plus grande qu'elle est plus " moderne ", c'est-à-dire qu'elle se situe à un stade plus avancé de l'histoire relativement autonome des champs de production qui doit sa quasi cumulativité au fait que l'appartenance au champ et à l'histoire du champ (" faire date ") implique que l'on se définisse par référence et, le plus souvent, par opposition à l'art immédiatement antérieur. 2

Plus on va vers le contemporain, plus la structure sociale du public est élevée : par exemple le musée d'Art moderne a un public plus " cultivé ", pour aller vite, que le Louvre.
Le monde dans lequel se produit l'art, par sa logique propre, s'éloigne toujours davantage du monde commun. La coupure, qui est sans doute très ancienne, est devenue dramatique depuis le moment où le champ artistique a commencé à se retourner vers lui-même et à devenir réflexif et où on a affaire à un art qui demande, pour être perçu et apprécié, que l'on comprenne que l'objet de cet art, c'est l'art lui-même. Toute une partie et, selon moi, la plus avancée, de l'art contemporain n'a pas d'autre objet que l'art lui-même.
Ainsi, les attentes du " grand public ", qui est incliné à une sorte d'académisme structural - il applique aux œuvres d'art, dans le meilleur des

cas, des catégories de perception produites et imposées par l'époque antérieure, c'est-à-dire aujourd'hui par l'impressionnisme -, ne peuvent que s'éloigner toujours davantage de ce que proposent les artistes qui, pris dans la logique autonome du champ, mettent en question sans cesse les catégories de perception communes, c'est-à-dire les principes de production de l'art antérieur. [...] Les révolutions spécifiques, dont le prototype est celle qu'accomplit Manet (révolution " anti-bourgeoise ") se font, si l'on peut dire, contre " le peuple ", contre le goût commun, *contre* le " grand public ". Cette subversion est nécessairement " impopulaire " ou " anti-populaire " parce que la force de la révolution conservatrice en matière d'art vient du fait qu'elle exprime avant tout le déconcertement ou le dégoût du public bourgeois des musées et des galeries devant les recherches d'avant-garde. 3

La création d'art a, pour première tâche, de bousculer l'esprit pour le mettre en mouvement et donc, pour l'obtenir, de réfuter la norme. Les positions offertes à la création d'art sont en nombre infini ; toutes peuvent être efficientes, sauf, justement, celle de la norme. 4

Chaque culture prolifère sur ses marges. [...] Une idéologie de propriétaire isole l'" auteur ", le " créateur " ou l' " œuvre ". En réalité, la création est une prolifération disséminée. Elle pullule. [...] Il lui est essentiel d'être relative à une collectivité. Cela seul peut lui valoir d'entrer dans la durée. La conception " humaniste " l'enferme dans le cercle qui renvoie indéfiniment l'une dans l'autre, l'individualité périssable de l'auteur et la permanence de l'œuvre close. Elle croit en une résurrection assurée par la propriété privée. En fait, est créateur le geste qui permet à un groupe de s'inventer. Il médiatise une opération collective. [...] Il faut pourtant se demander pourquoi (les) expressions culturelles produites avec le vocabulaire des outils, des ustensiles, des vêtements ou des gestes quotidiens semblent s'éteindre devant la porte des usines et des bureaux. Dans les lieux où la production se concentre, la créativité n'apparaît que honteuse, camouflée dans les améliorations techniques minimes que la compétence professionnelle des travailleurs peut introduire à l'intérieur des normes imposées par la direction. Là, elle est réservée aux cadres, aux ingénieurs, au personnel dirigeant. Elle est interdite aux autres. La possibilité de créer ne commence qu'à partir d'un certain niveau social. Elle n'est pas autorisée aux " inférieurs ", à ceux précisément qui produisent. L'entreprise ou l'administration dit la vérité d'un système quand elle manifeste aussi brutalement la division entre " producteurs " et " créateurs ". Elle pose le principe que reproduisent les idéologies bourgeoises organisatrices de politiques pédagogiques ou culturelles. L'appropriation de la création par des privilégiés, [...] se répète dans toute la société à partir de la forteresse économique de leur pouvoir, c'est-à-dire à partir des centres de production. Dans les secteurs de consommation (les loisirs, l'habitat, le bricolage, etc.), ce pouvoir peut laisser refluer la créativité sans être menacé. Au contraire, il en tire profit. 5

Quand on délivre un brevet d'invention, on inscrit non seulement le jour, mais aussi l'heure et la minute de la présentation de la demande. Car l'expérience a montré qu'il peut très bien se trouver un autre inventeur apportant la même invention : on l'a bien vu pour le téléphone ! De toute façon, il est très difficile d'établir l'antériorité d'une invention ou d'une découverte. C'est le temps qui a préparé le terrain, et plusieurs individus que rien ne relie entre eux se sentent créateurs. Dans ce cas, l'homme et le cerveau humain ne sont pas autre chose que le lieu géométrique des points d'intersection des lignes d'une création collective. 6

On se demande toujours comment un laboratoire, ou une science, peut avoir un quelconque effet sur la société, ou comment une innovation surgit dans l'esprit de ses inventeurs. La réponse est toujours à chercher dans les chaînes de traduction qui transforment un problème global [...] en un problème local [...] par une série d'intermédiaires qui ne sont pas logiques au sens formel du terme, mais qui obligent, par de petits déplacements insensibles, ceux qui s'intéressent au problème global [...] à se trouver intéressés par surcroît à la solution locale. L'innovation [...] va permettre de " traduire " et de " concilier " les contraires afin d'établir des chaînes de traduction et de placer l'expertise [d'un acteur] comme le point de passage obligé qui va résoudre les problèmes de l'époque. Ce que l'on peut appeler le travail d'intéressement consiste à construire ces longues chaînes de raisons qui sont irrésistibles, bien que leurs formes logiques soient discutables. [...] Cette implication n'est pas logiquement exacte, mais elle est socio-logiquement juste. [...] L'innovation vient toujours du mélange ou de la redistribution de propriétés jusqu'alors dispersées. 7

1 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, pp. 53-55 - 2 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 253 - 3 Pierre Bourdieu, " Question sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, pp. 37-39 - 4 Jean Dubuffet, Bâtons rompus, Minuit, 1986, p. 28 - 5 Michel de Certeau, ibid., pp. 213-217 - 6 Victor Chklovski, ibid., pp. 65-66 - Bruno Latour, Aramis ou l'amour des techniques, La découverte, 1992, pp. 36-37.

Questions

- Comment le médiateur participe-t-il de la création ?
- En quoi la médiation culturelle permet-elle de remonter du " donné " de l'œuvre à la démarche de création ?
- Comment, en faisant partager les " coulisses " de la création, le médiateur parvient-il également à en valoriser le sens ?
- Peut-on accueillir une œuvre sans l'inscrire dans l'*ici et maintenant* ?

voir Amateur, Art, Artiste, Capital culturel, Champ de production culturelle, Culture(s), Culture scientifique et technique, Nouveaux lieux / Espaces intermédiaires

Croyance

Introduction

Si la réflexion sur l'art est si difficile, c'est parce que l'art est un objet de croyance.1

La crise de l'art est peut-être une crise de croyance à laquelle les artistes ont sans doute eux-mêmes contribué.2

*On ne s'y connaît pas plus que vous, mais on y croit.*3

Les désirs et les croyances sont des forces en ce sens qu'ils circulent comme des flux ou des courants entre les cerveaux. 4

J'aime beaucoup le mot croire. En général, quand on dit " je sais ", on ne sait pas, on croit. 5

La sociologie de la culture est la sociologie de la religion de notre temps. 6

Chacun sait par expérience que ce qui fait courir le haut fonctionnaire peut laisser le chercheur indifférent et que les investissements de l'artiste restent inintelligibles pour le banquier. 7

Ce qui fait la valeur de l'œuvre ce n'est pas la rareté (l'unicité) du produit mais la rareté du producteur, manifestée par la *signature*, équivalent de la griffe, c'est-à-dire la croyance collective dans la valeur du producteur et de son produit. 8

L'univers de l'art est un univers de croyance, croyance dans le don, dans l'unicité du créateur incréé [...]. 9

Je n'arrive pas à comprendre que certaines personnes croient à la médecine et pas à l'art, sans se poser des questions sur leur croyance en l'une et leur incroyance en l'autre. 10

Pour que vous aimiez quelque chose, il faut que vous l'ayez vu et entendu depuis longtemps, tas d'idiots! 11

1 et 2 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, p. 25 - 3 Editions Janninck (marque page publicitaire) - 4 Maurizio Lazzarato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 27 - 5 Marcel Duchamp, Duchamp du signe, Flammarion, 1975, p. 185 - 6 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1980, p. 197 - 7 Pierre Bourdieu, Leçon sur la leçon, Minuit, 1982, p. 47 - 8 Pierre Bourdieu, La distinction, p. 220 - 9 Pierre Bourdieu, ibid., p. 207 - 10 Damien Hirst - 11 Ernest T. d'après Francis Picabia, 1985.

Définition

A travers l'éducation (dans son acception la plus large : familiale, scolaire, péri scolaire...) et à travers tout ce qui concourt à la socialisation, c'est l'amour de l'art, de la science et de la technique qui se construisent.

“ Croyance “, amour de l'art, *libido artistica*, amour de la science, *libido sciendi*, tout cela s'enracine dans une relation sociale, et n'a rien à voir avec la relation mystique que l'hagiographie traditionnelle donne de l'art et de l'artiste, de la science et du savant.

Cette “ croyance “ est une construction sociale, un produit de l'éducation (éducations formelle et informelle), elle transforme les pulsions.

1 - Pour faire de la philosophie, il faut “ croire “ en la philosophie.

Tous ceux qui font profession de philosophe ont un intérêt de *vie ou de mort en tant que philosophes* à l'existence de ce dépôt de textes consacrés dont la maîtrise plus ou moins complète constitue l'essentiel de leur capital spécifique. Aussi, sous peine de mettre en question leur propre existence en tant que philosophes et les pouvoirs symboliques que leur assure ce titre, ne peuvent-ils jamais mener jusqu'au bout les ruptures qui impliquent une *épochè* pratique de la thèse de l'existence de la philosophie, c'est-à-dire une dénonciation du contrat tacite définissant les conditions de l'appartenance au champ, une répudiation de la croyance fondamentale dans les conventions du jeu et dans les valeurs des enjeux, un refus d'accorder les signes indiscutables de la reconnaissance, - références et révérence, *obsequium*, respect de conventions jusque dans l'inconvenance -, bref tout ce par quoi s'acquiert la reconnaissance de l'appartenance.
[...] De même que, par un merveilleux retournement dialectique, les actes de dérision et de désacralisation que l'art moderne a multipliés contre l'art ont toujours tourné, en tant qu'actes artistiques, à la gloire de l'art et de l'artiste, de même la “ déconstruction “ philosophique de la philosophie est bien, lorsque s'est évanoui l'espoir même d'une reconstruction radicale, la seule réponse philosophique à la destruction de la philosophie. 1

2 - Pour regarder des œuvres d'art contemporain, il faut leur accorder de la valeur, c'est-à-dire considérer que le jeu qu'elles proposent mérite d'être joué. Il faut être persuadé que “ le jeu en vaut la chandelle “. Pour ce faire, il est nécessaire de tenir ensemble et les codes de perception convenables et l'amour de l'art.

Une petite ville de Suisse, Bienne, avait acheté des œuvres d'art contemporain et les avait exposées dans les espaces publics. Un beau jour, les balayeurs, les éboueurs ont embarqué les œuvres d'art contemporain en les prenant pour des ordures. Ce qui a donné lieu à un procès extrêmement intéressant sur la question de savoir ce qui fait la différence entre un déchet, une ordure et une œuvre d'art ? Sacré problème. Il y a des artistes qui font des œuvres avec des déchets et la différence n'est évidente que pour ceux qui détiennent les principes de perception convenables. Quand on met des œuvres dans un musée, il est facile de faire la différence. Pourquoi ? Le musée, c'est comme une église : c'est un lieu sacré, la frontière entre le sacré et le profane est marquée. En exposant un urinoir ou un guidon de bicyclette dans un musée, Marcel Duchamp s'est contenté de rappeler qu'une œuvre d'art, c'est un objet qui est exposé dans un musée ; un objet dont on sait que c'est une œuvre d'art parce qu'il est exposé dans un musée. Vous savez, en franchissant l'entrée du musée, que nul objet n'y entre s'il n'est œuvre d'art. Ce qui n'est pas évident pour tout le monde. 2

3 - Pour construire un projet professionnel d'artiste, il faut donner un sens à ce choix et savoir l'inscrire dans le champ artistique pour en obtenir en retour des “ bénéfices “ (personnels, sociaux, économiques...).

Comme dans le cas du grand séminaire, ceux qui entrent dans (une) école (d'art) où vont se former des prêtres de l'art sont déjà des croyants qui, déjà séparés des profanes par leur croyance spéciale, vont être renforcés dans leur croyance par l'acquisition d'une compétence hors du commun qui leur donnera le sentiment d'être légitimés dans leur fréquentation des œuvres d'art. Le sacré étant ce qui est séparé, la compétence qui s'acquiert dans un grand séminaire de l'art est ce qu'il faut posséder pour passer sans sacrilège la frontière entre le sacré et le profane. 3

D'où, il résulte que :

Dire, à propos des gens du peuple, qu'ils n'aiment pas l'art moderne, c'est assez idiot. En fait ça ne les concerne pas, ils n'en ont rien à faire. Pourquoi ? Parce que rien n'a été fait pour constituer en eux la *libido artistica*, l'amour de l'art, le besoin d'art, l'œil, qui est une construction sociale, un produit de l'éducation. 4

1 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 581 - 2 Pierre Bourdieu, “ Questions sur l’art pour et avec les élèves d’une école d’art mise en question “ in Penser l’art à l’école, Actes Sud, 2001, p. 26-27 - 3 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 25-26 - 4 Pierre Bourdieu, ibid., p. 36.

Points de vue

Ce qui fait la valeur, ce qui fait la magie de la griffe, c’est la collusion de tous les agents du système de production de biens sacrés. Collusion parfaitement inconsciente bien sûr. Les circuits de consécration sont d’autant plus puissants qu’ils sont plus longs, plus complexes et plus cachés, aux yeux mêmes de ceux qui en participent et en bénéficient. Tout le monde connaît l’exemple de Napoléon prenant la couronne des mains du pape pour la déposer lui-même sur sa propre tête. C’est un cycle de consécration très court, qui a très peu d’efficacité, de méconnaissance. Un cycle de consécration efficace est un cycle dans lequel *A* consacre *B*, qui consacre *C*, qui consacre *D*, qui consacre *A*. Plus le cycle de consécration est compliqué, plus il est invisible, plus la structure en est méconnaissable, plus l’effet de croyance est grand. [...] Pour un indigène, qu’il soit producteur ou consommateur, c’est le système qui fait écran. 1

Je crois qu’une certaine rupture avec les formes les plus naïves de la croyance artistique est la condition de l’accès à la possibilité même de constituer l’art et la culture en tant qu’objets d’analyse. C’est ce qui fait que le sociologue choquera toujours les croyants naïfs ou les défenseurs pharisiens de la grande culture, qui sont souvent aussi éloignés de la liberté de l’amateur aristocratique que de la liberté provocatrice de l’artiste d’avant-garde. [...] Je ne prends pas position dans ce champ, mais je prends pour objet l’espace des positions qui constitue ce champ et que je décris comme le lieu de production de ce fétiche qu’est l’œuvre d’art, c’est-à-dire comme un univers objectivement orienté vers la *production de la croyance* dans l’œuvre d’art. (Cela explique l’analogie qui frappe tous les observateurs, entre le champ artistique et le champ religieux. Rien ne ressemble plus à un pèlerinage en Terre sainte qu’un de ces voyages à Salzbourg que les *tour operators* organiseront par milliers à l’occasion de l’année Mozart). Et c’est alors que, comme je l’ai fait à propos du champ littéraire au temps de Flaubert ou du champ artistique à propos de Manet, je peux interroger la relation entre l’espace des positions occupées dans le champ par les différents auteurs et l’espace des œuvres correspondantes (considérées dans leurs thèmes, leur forme, leur style, etc.). Bref, j’observe que, tant au niveau des producteurs qu’au niveau des consommateurs, les prises de positions artistiques (les préférences, les goûts) correspondent aux positions occupées dans le champ de production pour les premiers ou dans l’espace social pour les seconds. Ce qui signifie que toutes les formes de foi artistique, foi du charbonnier ou piété pharisienne, ou même foi libérée des adhérences au ritualisme culturel supposent [...] des conditions sociales de possibilité. Le coup est dur pour la représentation mystique de la “ rencontre “ artistique, pour le culte primaire de l’art et de l’artiste, avec ses lieux saints, ses rites obligés, ses dévotions routinisées. 2

Selon le sociologue Gabriel Tarde, les économistes et les socialistes ont bâti leur science en négligeant l’action de la croyance dans la constitution de la richesse et dans la définition de l’activité des sujets qui coopèrent à sa production, et réduisent ainsi la production des connaissances à la production des marchandises (matérielles). La production des connaissances nécessite, au contraire, la définition de lois spécifiques que, ni l’économie politique, ni la critique marxienne ne considèrent. [...] Selon Tarde, l’utilité ou la valeur d’usage d’un bien ne peut, en aucun cas, être définie indépendamment de la croyance, sous son double aspect de penser et de juger.
“ La richesse n’est pas seulement désir, mais aussi foi. En effet, l’utilité d’un objet ou d’un service, la richesse qu’il incarne, consiste tantôt à procurer une confiance, une sécurité (c’est l’effet d’une inscription hypothécaire ou d’une vaccination, par exemple), ou une information, une vérité (c’est l’effet d’un livre ou d’une conférence), tantôt à répondre à un désir. “ Tarde invite les économistes et les socialistes à s’intéresser à la production de la confiance et de sécurité, à la production de l’information et à la production de la science, avec la même application qu’ils emploient pour étudier la production, la “ valeur vénale “, car ces productions constituent des phénomènes économiques majeurs. L’économie politique doit donc étudier l’action des croyances sur les désirs, c’est-à-dire l’action des idées, des opinions, des jugements, du sentir dans l’actualisation des utilités. 3

Croire au bien signifie plus qu’une adhésion à la pensée ; croire au bien signifie la foi même en la pensée. Colette (la romancière) y adhère afin de sauvegarder ce que cette tradition nous lègue de

plus précieux : non pas les " valeurs " qui, les meilleures comprises conduisent à des comportements maléfiques si on les applique sans pensée, mais l'aptitude à interroger toute valeur comme caractère fondamental de la pensée. 4

1 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, pp. 205-206 - 2 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, pp. 62-63 - 3 Maurizio Lazzarato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, pp. 151-152 - 4 Hannah Arendt in Julia Kristeva, Le génie féminin : Hannah Arendt, t.1, Fayard, 1999, p. 247.

Questions

- Comment faire pour que les populations se prennent au jeu de la culture ? Comment faire pour que les populations perçoivent dans la culture un enjeu qui " en vaut la chandelle " ? Un enjeu qui a du sens ? Un enjeu qui permet d'en retirer des " profits " ?
- De quelle façon prendre appui sur les " croyances " des populations pour les ouvrir à celles de l'art et de la culture ?

voir Association, Capital culturel, Champ de production culturelle, Education informelle, Education nationale, Education populaire, Equipements culturels, Identité(s), Légitimité culturelle, Lien social, Valeur.



Culture(s)

Introduction

Quand j'entends le mot culture je sors mon revolver.1

La culture, c'est ce qui de la mort continue à faire signe aux vivants. 2

Le propre d'une culture, c'est de ne pas être identique à elle-même. 3

Les considérations sur la culture sont faussées si on donne à ce vocable un sens abusivement étendu, en y incluant celui, mentionné ailleurs, de ne plus chier dans les langes... 4

La culture c'est d'abord une entraide et non pas une aumône. 5

La culture, c'est la vie avec la pensée. 6

Un homme sans instruction, c'est un homme mort. Et cela de plus en plus ; plus on avance, plus cela est vrai. Qui n'est pas instruit, le malheureux, ne peut rien. C'est une statue, une potiche. 7

La culture au singulier impose toujours la loi d'un pouvoir. 8

Il s'agit d'un capital qui se forme, qui s'emploie, qui se conserve, qui s'accroît, qui périclite comme tous les capitaux imaginables. 9

Les gens ont peur des couleurs. Mais la vie est très couleureuse. 10

Sou um tupi tangendo um alaude... (Je suis un Tupi [indien du Brésil] qui joue du luth...). 11

La culture est une solution instable dont la perpétuation est par essence aléatoire. 12

1 Bakounine et Goebbels - 2 André Malraux - 3 Jacques Derrida, L'autre cap, Minuit, 1991, p.16 - 4 Jean Dubuffet, Asphyxiante culture, Minuit, 1968, p. 39 - 5 Jean Vilar, 20 juillet 1964 in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 630 - 6 Brice Parain in Jean-Luc Godard, Vivre sa vie, 1962 - 7 Immigré algérien in Abdelmalek Sayad, La double absence, Seuil, Liber, 1999, p. 227 - 8 Michel de Certeau, La Culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 213 - 9 Paul Valéry, Œuvres, t. 2, Gallimard, La Pléiade, 1988, p. 1089 - 10 Pipilotti Rist - 11 Mario de Andrade cité par Serge Grunzinski, La pensée métisse, Fayard, 1999, p. 17 - 12 Jean-Loup Amselle, Logiques métisses, Payot, 1990, p. 57.

Définition

La définition du mot “ culture “, telle que l’ont approuvée - à l’unanimité - les représentants des cent trente gouvernements réunis, lors de la Conférence mondiale sur les politiques culturelles, organisée par l’Unesco, à Mexico, en 1982, est la suivante :

Dans son sens le plus large, la culture peut aujourd’hui être considérée comme l’ensemble des traits distinctifs, spirituels et matériels, intellectuels et affectifs, qui caractérisent une société ou un groupe social. Elle englobe, outre les arts et les lettres, les modes de vie, les droits fondamentaux de l’être humain, les systèmes de valeurs, les traditions et les croyances. La culture donne à l’homme la capacité de réflexion sur lui-même. C’est elle qui fait de nous des êtres spécifiquement humains, rationnels, critiques et éthiquement engagés. C’est par elle que nous discernons des valeurs et effectuons des choix. C’est par elle que l’homme s’exprime, prend conscience de lui-même, se reconnaît comme un projet inachevé, remet en question ses propres réalisations, recherche inlassablement de nouvelles significations et crée des œuvres qui le transcendent. 1

A partir des centaines de définitions du mot, on peut distinguer trois acceptions. 2

1. Dans le sens le plus ancien et toujours actuellement dominant, l’acception humaniste du mot “ culture “ est celle à laquelle on fait allusion quand on dit d’un homme qu’il est cultivé. C’est celui de la culture avec un grand C, de la culture légitime et fortement valorisée qui se confond avec la “ haute “ culture et avec l’ensemble de ses valeurs artistiques et scientifiques reconnues depuis l’Antiquité.

"L’homme cultivé est celui qui, grâce en partie à son éducation, et en parties aux études qu’il a faites et à un entraînement qu’il s’est donné, participe à une entité culturelle bien développée. Ainsi, dans la France contemporaine, on considère comme cultivé l’homme qui aura lu ou vu tout ce qui est important dans la culture française et étrangère, et qui sait en juger avec délicatesse et lucidité”. 3

Dans ce sens, “ culture “ s’oppose à “ barbarie “.

2. Au XIXe siècle, avec la naissance des sciences sociales et en opposition à la conception normative de la conception précédente qui prétendait au monopole de la culture légitime, les anthropologues et les ethnologues ont progressivement élargi le sens du mot aux mœurs, us et coutumes de toute population, quelle qu’elle soit. Dans la mesure où la culture est envisagée comme un attribut distinctif de chaque société, le mot trouve ici son acception la plus grande.

“Culture ou civilisation, pris dans son sens ethnologique le plus étendu, est ce tout complexe qui comprend la connaissance, les croyances, l’art, la morale, le droit, les coutumes et les autres capacités ou habitudes acquises par l’homme en tant que membre de la société.” 4

De cette époque, date l’intérêt porté à des pratiques qui n’étaient plus uniquement celles des classes dominantes et le fait de les considérer en elles-mêmes et pour elles-mêmes. Ainsi, les cultures rurales, prolétariennes, populaires - de même que celles des peuples colonisés - ont été étudiées... Mais la finalité de ces études était rarement gratuite. Elles étaient utilitaristes, voire destructrices (militaires, missionnaires).

Dans ce sens, “ culture “ s’oppose à “ nature “ et à “ inné “.

3. Enfin, un troisième sens s’est ajouté récemment à ces deux conceptions majeures : celui de la sociologie critique qui refuse le relativisme culturel parce que, dans nos sociétés hiérarchisées, les cultures des différents groupes sociaux ne sont pas juxtaposées et indépendantes mais existent uniquement l’une par l’autre et, par là même, entrent nécessairement dans des relations de hiérarchisation et de domination.

“La culture est un enjeu qui, comme tous les enjeux sociaux, suppose et impose à la fois qu’on entre dans le jeu et qu’on se prenne au jeu ; et l’intérêt pour la culture, sans lequel il n’est pas de course, de concours, de concurrence, est produit par la course et par la concurrence même qu’il produit [...]. La haute culture et la culture moyenne - comme ailleurs la haute couture et la couture, la haute coiffure et la coiffure, et ainsi de suite - n’existent que l’une par l’autre et c’est leur relation ou, mieux, la collaboration objective de leurs appareils de production et de leurs clients respectifs qui produit la valeur de la culture et le besoin de se l’approprier. C’est dans ces luttes entre adversaires objectivement complices que s’engendre la valeur de la culture ou, ce qui revient au même, la croyance dans la valeur de la culture, l’intérêt pour la culture, l’intérêt de la culture - qui ne vont pas de soi, bien que ce soit un des effets du jeu que de faire croire à l’innéité du désir et du plaisir de jouer.” 5

Dans ce sens, “ culture “ interroge la relation dominé / dominant.

1 Hervé Carrier, Lexique de la culture, Desclée, 1992, p. 116 - 2 nous suivons ici le plan de Patrick Champagne “ Les différents concepts de culture “ in Arsec, Passages public(s), ministère de la Culture et de la Communication, 1995, pp. 68-71 - 3 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, p. 534 - 4 Edward Burnett Tylor, La civilisation primitive, 1871 in Hervé Carrier, ibid., p. 16 - 5 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 279.

Points de vue

Or, la culture (vivante) ne me paraissait évidemment pas susceptible, en tant que telle, de procurer directement aux hommes “ les moyens “ de se faire hommes : mais je la considérais (et je la considère toujours) comme susceptible de les aider à *se vouloir hommes* - jusqu'à les inciter à se *donner les moyens de le devenir*. 1

Mais je milite quand même, contre vents et marées, pour cette idée : la mondialisation représente davantage une mise en mouvement de cultures qui s'interpénètrent qu'une opposition entre culture dominante et culture dominée. Car elle ne modifie pas seulement la vie matérielle des gens, elle tend à donner un rôle inédit à l'imagination, elle incarne un formidable levier pour l'inventivité culturelle. 2

Le propre d'une culture, c'est de ne pas être identique à elle-même. Non pas de ne pas avoir d'identité, mais de ne pouvoir s'identifier, dire “ moi “ ou “ nous “, de ne pouvoir prendre la forme du sujet que dans la non-identité à soi ou, si vous préférez, la différence avec soi. Il n'y a pas de culture ou d'identité culturelle sans cette différence à soi. Syntaxe étrange et un peu violente : “ *avec soi* “ veut dire aussi “ chez soi “ (avec, c'est “ chez “, *apud hoc*). Dans ce cas, la différence à soi, ce qui diffère et s'écarte de soi-même, serait aussi *différence (d') avec soi*, différence à la fois interne et irréductible au “ chez soi “. Elle rassemblerait et diviserait aussi irréductiblement le foyer du “ chez soi “. En vérité, elle ne le rassemblerait, le rapportant à lui-même, que dans la mesure où elle l'ouvrirait à cet écart.
Cela peut se dire, inversement et réciproquement, de toute identité et de toute identification : il n'y a pas de rapport à soi, d'identification sans culture, mais culture de soi *comme* culture de l'autre, culture du double génitif et de la *différence à soi*. La grammaire du double génitif signale aussi qu'une culture n'a jamais une seule origine. La monogénéalogie serait toujours une mystification dans l'histoire de la culture. 3

- Les jeunes mettent en cause notre culture, ils en veulent une moins élitaire et moins sophistiquée.
- Ils ne refusent pas l'héritage culturel, mais une grande part d'entre eux n'a jamais eu les moyens de se l'approprier. A partir de cet héritage, ou parallèlement, ils se cherchent une nouvelle culture que, trop souvent, seules des initiatives de type commercial prennent en compte : cette culture se développe alors comme un produit à consommer plus que comme un instrument de créativité.
Les cultures jeunes et adultes pourraient ne pas rester antagonistes, mais s'enrichir mutuellement si l'on multipliait les occasions de dialogue et de rencontre. 4

Ceux qui croient en l'existence d'une “ culture populaire “, véritable alliance de mots à travers laquelle on impose, qu'on le veuille ou non, la définition dominante de la culture, doivent s'attendre à ne trouver, s'ils vont y voir, que les fragments épars d'une culture savante plus ou moins ancienne (comme les savoirs “ médicaux “) sélectionnés et réinterprétés évidemment en fonction des principes fondamentaux de l'habitus de classe et intégrés dans une vision unitaire du monde qu'il engendre, et non la contre-culture qu'ils appellent, culture réellement dressée contre la culture dominante, sciemment revendiquée comme symbole de statut ou profession d'existence séparée. 5

Le culte de la “ culture populaire “ n'est, bien souvent, qu'une inversion verbale et sans effet, donc faussement révolutionnaire, du racisme de classe qui réduit les pratiques populaires à la barbarie ou à la vulgarité : comme certaines célébrations de la féminité qui ne font que renforcer la domination masculine, cette manière en définitive très confortable de respecter le “ peuple “ qui, sous l'apparence de l'exalter, contribue à l'enfermer ou à l'enfoncer dans ce qu'il est, en convertissant la privation en choix ou en accomplissement électif, procure tous les profits d'une ostentation de générosité subversive et paradoxale, tout en laissant les choses en l'état, les uns avec leur culture (leur langue) réellement cultivée et capable d'absorber par sa propre subversion distinguée, les autres avec leur culture ou leur langue dépourvues de toute valeur sociale ou sujettes à de brutales dévaluations, que l'on réhabilite fictivement par un simple faux en écriture théorique. 6

Autrement dit, notre culture quotidienne est fondamentalement hétérogène : le majeur et le mineur s'y mêlent, s'y court-circuitent, s'y enchevêtrent, s'y confrontent, quasi inextricablement.

Ou, si l'on veut, le majeur et le mineur ne sont pas deux cultures sociologiquement distinctes, séparées par une ligne de démarcation infranchissable mais, dans notre vie culturelle de chaque instant deux registres, sans cesse co-présents, avec toutes les modalités possibles de cette co-présence, de l'antagonisme à la continuité. Est-ce à dire que tout cela se vaut ? Qu'au-delà du " mélange des genres ", nous en sommes arrivés au stade du nivellement, de l'égalisation des valeurs ? Rien ne semble plus insupportablement démagogique, sur ce point, que ces discours officiels qui (au nom de principes prétendument démocratiques) déclarent accorder la " même dignité " au music-hall et à l'IRCAM, à Charles Trenet et à Borges - ou à ceux plus sophistiqués, mais participant de la même logique, de la même confusion des valeurs, qui mettent Godard et Pialat sur le même plan. Au contraire, il serait extrêmement important ici, d'apprendre à repérer et à distinguer les différents registres, à analyser les variations, les différences d'intensité entre eux, - non pour les jouer forcément l'un contre l'autre, mais pour saisir comment leur hiérarchisation fonctionne dans l'expérience même de notre perception esthétique.
[...] Il n'y a pas deux blocs en guerre (le majeur et le mineur), mais un traitement de l'un par l'autre (depuis très longtemps, voir Rabelais). Autrement dit, au lieu de se demander (avec angoisse ou jubilation, selon les cas) si la bande dessinée va tuer la littérature, si le graffiti va remplacer la peinture ou si le rock va périmer la musique " savante ", on ferait mieux de s'interroger sur le passage de l'un dans l'autre et d'en cerner les modalités. 7

Ce qu'on appelle la culture occidentale, l'aventure occidentale, c'est une certaine négativité énigmatique, probablement de plus en plus énigmatique, mais qui définit bien en quoi la virulence occidentale est en train de s'étendre à toute la planète, à l'ensemble de l'espèce humaine, à l'ensemble de son histoire, et je crois qu'au fond ce principe de négativité qui a pris le nom de l'Occident, de culture occidentale, n'est pensable qu'à travers l'aventure chrétienne. Si on veut aller au fond des choses, il nous faut définir l'Occident comme cette très bizarre aventure, surgie du Proche-Orient, sortie de la Bible et de la culture grecque, de leur mélange contradictoire, de leur opposition fondamentale, de leur multiplication l'une par l'autre, et ça porte un nom : c'est l'aventure de la chrétienté. L'aventure de la chrétienté, c'est aussi l'aventure de ce qu'on appelle la science. Ces deux choses sont inséparables. Je ne pense pas qu'il y ait une opposition entre une certaine négation portée par la science, une certaine insatisfaction fondamentale qui fait que justement la science définit une sorte de connaissance indéfinie - dans un sens dramatique parfois - et, d'autre part, l'invention de ce qu'on appellera le sujet. Le sujet au sens où, sans le christianisme - il suffit de relire pour ça les *Confessions* de Saint-Augustin -, eh bien nous ne saurions probablement pas ce que c'est. Donc, il ne faut pas s'étonner si l'aventure occidentale suit son cours. Il ne faut pas croire qu'elle est en crise. Elle a toujours été en crise. C'est la crise elle-même. Elle n'est pas plus en crise aujourd'hui qu'elle ne l'était au IVe siècle ou au XIIe siècle ou au XVIe siècle. Ca a toujours été la crise, l'aventure occidentale. 8

La culture humaine - j'entends par là tout ce en quoi la vie humaine s'est élevée au-dessus de ses conditions animales et ce en quoi elle se différencie de la vie des bêtes, et je dédaigne de séparer culture et civilisation - présente comme on sait, deux faces à l'observateur. Elle englobe, d'une part tout le savoir et tout le savoir-faire que les hommes ont acquis afin de dominer les forces de la nature et de gagner sur elle des biens pour la satisfaction des besoins humains et, d'autre part, tous les dispositifs qui sont nécessaires pour régler les relations des hommes entre eux et en particulier la répartition des biens accessibles. Ces deux orientations de la culture ne sont pas indépendantes l'une de l'autre, premièrement parce que les relations mutuelles des hommes sont profondément influencées par la mesure de satisfaction que permettent les biens disponibles, deuxièmement parce que l'homme lui-même, pris isolément, est susceptible d'entrer avec un autre dans une relation qui fait de lui un bien, pour autant que cet autre utilise sa force de travail ou le prend comme objet sexuel ; mais aussi, troisièmement, parce que chaque individu est virtuellement un ennemi de la culture, laquelle est pourtant censée être d'un intérêt universel. 9

La tradition européenne, pour ne parler que de celle-ci, car le phénomène y est plus manifeste, connaît une expérience de la culture qui tout à la fois est *inhérente* au fait social et agit comme sa conscience *critique*. Nos peuples sont des peuples de culture au sens où la culture est leur conscience critique ; qu'il suffise de penser au doute cartésien, à la libre-pensée des Lumières, à la négativité hégélienne, à la pensée de Marx, à l'inconscient de Freud, sans parler du J'accuse de Zola, des révoltes formelles - du Bauhaus et du

surréalisme, d'Artaud et de Stockhausen, de Picasso, de Pollock et de Francis Bacon. Les grands moments de l'art et de la culture au XXe siècle sont des moments de révolte formelle et métaphysique. Le stalinisme marqua sans doute l'étranglement de la culture révolte, son dévoiement dans la terreur et la bureaucratie. Peut-on en reprendre l'esprit même pour en dégager des formes nouvelles par-delà l'échec des idéologies et de la culture-marchandise ? Nous sommes aujourd'hui entre deux impasses : échec des idéologies révoltées d'une part, déferlement de la culture-marchandise de l'autre. C'est la possibilité même de la culture qui dépend de notre réponse. En filigrane à cette interrogation s'en dessine une autre qui peut légitimement se poser : quelle est la nécessité de cette culture-révolte ? [...] Pourquoi ne pas nous contenter après la mort des idéologies de la culture-divertissement, de la culture show et des commentaires complaisants ? Eh bien, non ! Et j'essaierai de vous le montrer en vous parlant de Freud [...] ; car, pour le dire vite, à l'écoute de l'expérience humaine, la psychanalyse nous communique ceci : le bonheur n'existe qu'au prix d'une révolte. Aucun de nous ne jouit sans affronter un obstacle, un interdit, une autorité, une loi qui nous permette de nous mesurer, autonomes et libres. La révolte qui se révèle accompagner l'expérience intime du bonheur est partie intégrante du principe de plaisir. Par ailleurs, sur le plan social, l'ordre normalisateur est loin d'être parfait et laisse choir des *exclus* : les jeunes sans emploi, les banlieues, les SDF, les chômeurs, les étrangers, entre tant d'autres. Or, quand ces exclus n'ont pas de culture-révolte, quand ils doivent se contenter d'idéologies rétrogrades, de shows et de divertissements qui sont bien loin de satisfaire la demande de plaisir, ils deviennent des casseurs. La question que je veux traiter [...] est celle de la nécessité d'une culture-révolte dans une société qui vit, se développe et ne stagne pas. En effet, si cette culture-là n'existait pas dans notre vie, cela viendrait à laisser se transformer cette vie en une vie de mort, c'est-à-dire de violence physique et morale, de barbarie. Vous le voyez, il y va de la survie - permettons-nous cette emphase - de nos civilisations et de leurs composantes les plus libres et les plus éclairées. 10

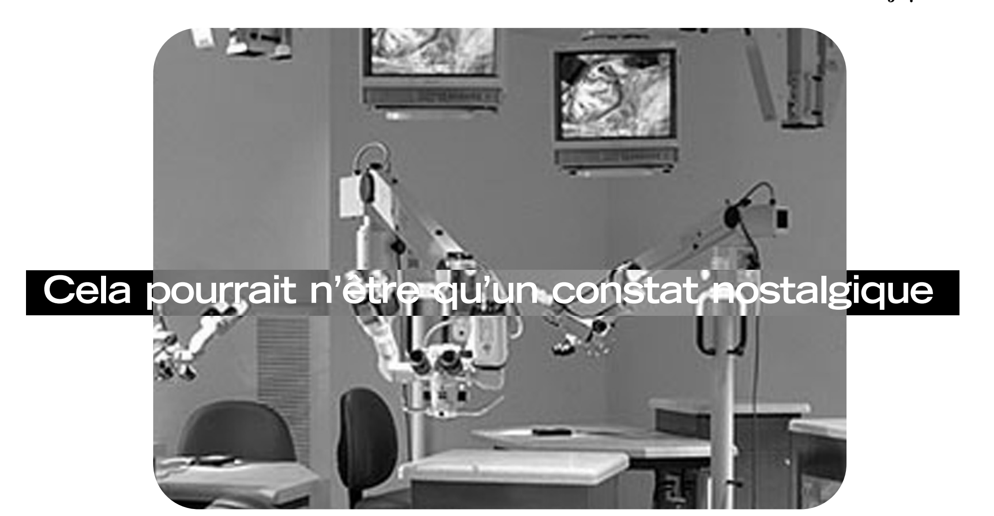
La culture (*cultura*) de ses forces naturelles (les forces de l'esprit, de l'âme et du corps), en tant que moyens pour toutes sortes de fins possibles, est un devoir de l'homme envers lui-même. L'homme se doit à lui-même (en tant qu'être rationnel) de ne pas laisser inutilisées - et, pour ainsi dire, de ne pas laisser se rouiller - les dispositions naturelles et les facultés dont sa raison peut avoir à faire usage [...]. C'est un commandement de la raison moralement pratique et un *devoir* de l'homme envers lui-même que de cultiver ses facultés (et parmi celles-ci l'une plutôt que l'autre suivant la diversité de ses fins) et que d'être, au point de vue pragmatique, un homme adéquat à la fin de son existence [...]. C'est un devoir de l'homme envers lui-même que d'être un élément utile du monde, car cela appartient aussi à la valeur de l'humanité en sa propre personne, et il ne doit pas la rabaisser. 11

1 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973 p. 36 - 2 Arjun Appadurai, Libération, 3-4 novembre 2001 - 3 Jacques Derrida, L'autre cap, Minuit, 1991, p. 16 - 4 Bertrand Schwartz, L'insertion professionnelle et sociale des jeunes, La Documentation Française, 1981, p. 28 - 5 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 459 - 6 Pierre Bourdieu, Méditations pascaliennes, Seuil Liber, 1997, pp. 91-92 - 7 Guy Scarpetta, L'impureté, Grasset, Figures, 1985, pp. 76-80 - 8 Philippe Sollers, Improvisations, Gallimard, Folio essais, 1991, pp. 151-152 - 9 Sigmund Freud, L'avenir d'une illusion, [1ère édition 1927], Quadrige PUF, 1995, p. 6 - 10 Julia Kristeva, Sens et non-sens de la révolte, Fayard, 1996, p. 19-21 - 11 Emmanuel Kant, Métaphysique des mœurs, II, Doctrine de la Vertu, § 19-20, Oeuvres philosophiques, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1986. t. 3, p. 735-737.

Questions

- N'appartient-il pas au médiateur culturel de permettre à chacun de préciser l'acception qu'il donne au mot “ culture “ ?
- De quelle manière passe-t-on d'une “ culture jeune “ à une “ culture adulte “, empreinte elle aussi de féerie et d'émerveillement ?
- La culture est-elle un signe de distinction et d'appartenance ? Confère-t-elle une efficience aux actes et pratiques des individus ? Permet-elle d'interroger la question de *l'être* ?
- Comment le médiateur incarne-t-il la résistance à la barbarie, à l'obscurantisme et à la négation de l'être ? Comment accompagne-t-il la *fête de la pensée*, ici, maintenant ?

voir Capital culturel, Champ de production culturelle, Développement culturel, Equipements culturels, Histoire, Intergénérationnel, Lien social, Loisirs, Œuvre d'art et de culture.



Culture scientifique et technique

Introduction

Savez-vous que d'après un sondage, il y a 33,7 % des Français qui pensent que le soleil tourne autour de la Terre ? 1

Il faut augmenter autant que possible le nombre de ceux qui cultivent la science ou du moins s'y intéressent ; mais il faut viser à ce but sans la déguiser ou la frelater. 2

Pour 43 % des personnes interrogées, la " culture " n'inclut pas les sciences et les techniques. 3

Il s'agit non pas de diffuser la culture scientifique et technique mais de la développer. 4

Jamais, dans l'histoire et dans la pratique, les univers de la science et ceux de la culture n'ont été aussi éloignés. 5

Il ne s'agit donc pas tant de développer une " culture scientifique et technique " spécifique que, d'abord, de " mettre en culture la science ". 6

L'activité technique [...] est [...] en soi, un lieu fondamental de la culture. 7

Diffusion de la science certes, mais avec le souci premier de permettre son appropriation. 8

La vulgarisation scientifique n'est pas une connaissance dégradée. 9

La Science n'est pas censée s'opposer à la Démocratie. Elle se borne à dire " ce qui, que nous le voulions ou non, est ". C'est à la volonté du Peuple qu'il revient de décider, en fonction de " ce qui est ", ce qui " doit être ". 10

1 Jean-Marc Lévy-Leblond, Mettre la science en culture, Anais, 1986, p. 4 - 2 La science illustrée (revue du XIXe siècle) cité par Daniel Raichvarg " La science et la technique pour les jeunes " in Culture technique, 1989, n° 20 - 3 Daniel Boy, Les attitudes des Français à l'égard de la science, ministère de la Recherche, Enquête 1989, p. 38 - 4 Jean-Marc Lévy-Leblond, ibid., p. 19 - 5 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 39 - 6 Jean-Marc Lévy-Leblond in Dictionnaire culturel des sciences, Seuil, 2001 p. 121 - 7 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 121 - 8 Jean-Marc Lévy-Leblond, Mettre la science en culture, Anaïs, 1986, p. 11 - 9 Paul Caro in Les entretiens de la communication scientifique et technique 2, Association sciences, technologie et société, 1994, p. 28 - 10 Isabelle Stengers, Sciences et pouvoirs, Labor, 1997, p. 7.

Définition

La notion de culture scientifique et technique ne va pas de soi : elle invite à considérer les sciences et techniques non comme des domaines qui, réservés aux spécialistes, devraient rester étrangers aux autres, mais comme un lieu d'enjeux décisifs.
Parler aujourd'hui de " culture " à propos de " sciences et techniques " ne va pas de soi. Traditionnellement, la " culture " a été liée aux lettres et aux arts (aux " humanités ") et à la capacité de les goûter, de les apprécier et d'en tirer profit pour soi-même. Les sciences, avec leur universalité et leur désintéressement, et les techniques, vues sous un angle plus " utilitariste " et associées au monde des métiers, ne faisaient pas partie de ce qu'il était convenu d'appeler la " culture générale ". Ainsi [...], l'homme cultivé, au sens traditionnel du terme, est quelqu'un qui sait tirer de ses activités, et des savoir-faire de ceux dont c'est le métier, un profit personnel, non directement professionnel. Aujourd'hui, la culture scientifique et technique est devenue une dimension de la culture générale.
[...] La notion de culture scientifique et technique comporte une autre difficulté du fait qu'elle associe " science " et " technique ". Convient-il ou non de distinguer " scientifique " et " technique " ? L'emploi de deux termes distincts risque de ne pas refléter l'évolution actuelle du domaine et peut laisser croire qu'il y a séparation des disciplines là ou il y a souvent interaction entre science et technique au point que l'on parle parfois des " technosciences ". Malgré ces difficultés, une telle notion a de nombreux avantages et les questions qu'elle pose stimulent la réflexion [...].
Faire des sciences et des techniques une dimension de la culture générale, c'est opérer des rapprochements entre le monde scientifique, le monde de l'entreprise, de l'usine et du chantier (et celui de l'éducation). C'est réfléchir à la spécificité du domaine scientifique et technique dans la formation. C'est, d'emblée, concentrer l'effort sur une familiarisation avec une démarche, des méthodes, plus que sur des résultats ou un corpus de connaissances. C'est, enfin, se donner la possibilité de comprendre les enjeux sociaux et économiques des sciences et techniques. 1

1 Bernard Andries, Isabeau Beigbeder, La culture scientifique et technique, CNDP, 1994, pp. 7-8.

Points de vue

L'esprit scientifique nous interdit d'avoir une opinion sur des questions que nous ne comprenons pas, sur des questions que nous ne savons pas formuler clairement. Avant tout, il faut savoir poser des problèmes. Et quoi qu'on dise, dans la vie scientifique, les problèmes ne se posent pas d'eux-mêmes. C'est précisément ce sens du problème qui donne la marque du véritable esprit scientifique. Pour un esprit scientifique, toute connaissance est une réponse à une question. S'il n'y a pas eu de question, il ne peut y avoir de connaissance scientifique. Rien ne va de soi. Rien n'est donné. Tout est construit. 1

Car il ne faut pas se cacher que la valorisation du pouvoir des scientifiques, qui occupent les postes importants des administrations et des lieux de décision industriels et politiques, a nécessairement une incidence sur la création de musées d'un type nouveau, dans lesquels les œuvres exposées seront celles qui constituent leur identité. Les œuvres des scientifiques (la mécanique quantique, la théorie de l'évolution, la chimie des particules...) et des ingénieurs (la fusée interplanétaire, les robots, les nouveaux matériaux...) sont assimilés (cherchent à l'être) à des œuvres de culture. La culture scientifique et technique est donc un terrain de luttes : entre une revendication de surveillance des technosciences par les citoyens et les détenteurs de pouvoir scientifique et technique œuvrant dans l'inculcation. 2

Dans les années 1960, C.P. Snow avança la formule des " deux cultures ", selon laquelle la culture était désormais scindée en deux composantes isolées, la *culture classique* des humanités et la *culture moderne* des sciences.
Cette thèse se heurte à une double objection. D'une part, la culture ne mérite son nom qu'à la condition d'être " une et indivisible ". D'autre part, pour que la science puisse prétendre à un statut culturel, il faudrait qu'elle présente au moins deux caractéristiques qui lui font grandement défaut, en tout cas dans ses formes présentes : une conscience historique et une dimension critique. Contrairement à la littérature ou à la musique, la science n'entretient pas avec son histoire ce rapport de ressaisie permanente par quoi les œuvres du passé sont reprises et dotées de sens toujours nouveaux : on lit Rabelais et Stendhal au lycée, pas Galilée et Faraday ; on joue Shakespeare au théâtre, Bach au concert, on ne refait pas les expériences de Harvey dans les muséums, ni les observations de Herschel dans les planétariums.
Quant à la critique, elle se borne, dans le cas de la science, au seul examen par les pairs de la conformité méthodologique des travaux soumis à

la publication ; rien qui se rapproche là du rôle essentiel de la critique littéraire, artistique ou musicale : permettre l'évaluation par les non-spécialistes de la pertinence et du sens des œuvres nouvelles.
Tout cela pourrait n'être qu'un constat nostalgique mais dépourvu de portée, n'était la situation de crise latente que connaît la science contemporaine. Si l'avancée des recherches spécialisées est indéniable, il s'en faut de beaucoup qu'elles relèvent d'un développement maîtrisé, ce qui concerne tant leur répercussion sur le développement de la société que, plus paradoxalement peut-être, leur maîtrise intellectuelle. Le hiatus croissant entre les savoirs scientifiques et leur vulgarisation découle en vérité du manque d'assimilation critique de ces savoirs par leurs producteurs mêmes. Si la science veut éviter d'être réduite à une " technoscience " purement instrumentale, elle n'a d'autre choix que de renouer avec les pratiques qui constituent une culture digne de ce nom et, pour commencer, de se rapprocher des arts et lettres qui, depuis toujours, ont exprimé cette culture. Il ne s'agit donc pas tant de développer une " culture scientifique et technique " spécifique que, d'abord, de " mettre en culture la science ". [3]

Je dis toujours que la vulgarisation scientifique n'est pas une connaissance dégradée. C'est une recomposition de type culturel à partir d'éléments empruntés à la science pour répondre à la demande culturelle ou pour l'exciter. Cela relève strictement d'un travail de composition littéraire et culturel. On prend à la science des ressorts dramatiques, des images et si c'est possible des éléments de vocabulaire et l'on s'efforce de construire un récit qui est du domaine culturel. [4]

L'appropriation collective de la culture scientifique, technique et industrielle est, dans notre société, un facteur essentiel de sa compétitivité économique, de sa cohésion sociale, de ses chances de rayonnement international et de sa démocratie. [5]

(Actuellement) les modes de décision démocratique s'arrêtent à la porte des laboratoires, des entreprises et des organismes de décision. Ni les choix énergétiques, ni l'organisation du système des techniques de santé, ni les importants choix vitaux ou mortels ne font l'objet du débat démocratique. [6]

Le mot " culture " désigne la somme totale des réalisations et dispositifs par lesquels notre vie s'éloigne de celle de nos ancêtres animaux et qui servent deux fins : la protection de l'homme contre la nature et la réglementation des relations des hommes entre eux. [...] Ce n'est pas seulement que cela ait l'air d'un conte ; ce que l'homme par sa science et sa technique, a instauré sur cette terre, sur laquelle il fit d'abord son entrée comme un être animal plein de faiblesse et où tout individu de son espèce doit entrer comme un nourrisson en désaide [...], c'est directement l'accomplissement de tous les souhaits des contes - non, de la plupart d'entre eux. Tout ce fonds, il a le droit de le revendiquer comme acquis culturel. Il s'était forgé de longtemps une représentation idéale de l'omnipotence et de l'omniscience qu'il incarnait dans ses dieux. Il leur attribuait tout ce qui semblait inaccessible à ces souhaits ou qui lui était interdit. On peut donc dire que ces dieux étaient des idéaux culturels. Maintenant, il s'est beaucoup rapproché de l'accession à cet idéal, il est lui-même presque devenu un dieu. [...] Dans ce domaine de la culture, des temps lointains entraîneront de nouveaux progrès dont on ne peut vraisemblablement pas se représenter l'ampleur, augmentant encore la ressemblance avec Dieu. Mais dans l'intérêt de notre investigation, nous n'oublierons pas non plus que l'homme d'aujourd'hui ne se sent pas heureux de sa ressemblance avec Dieu. [7]

La science moderne, depuis son émergence à la fin de la Renaissance, est progressivement devenue la science tout court. [...] Mais l'histoire de ce triomphe est aussi celle d'une défaite. Au fur et à mesure qu'elle s'est affirmée comme référence majeure du discours social, la science a perdu contact avec la culture. De façon délibérément simpliste, je schématiserai cette rupture en distinguant quatre phases successives dans les rapports de la science et de la culture.
- *intégration* tout d'abord, au XVIe et XVIIe siècles, lorsque naît la science moderne, comme composante majeure du vaste mouvement culturel qui accomplit la Renaissance et engendre le monde. La physique alors s'appelle philosophie naturelle, et science est encore synonyme de connaissance. Galilée n'est pas plus physicien ni Descartes plus mathématicien qu'ils ne sont philosophes et écrivains.
- *alliance* ensuite, au XVIIIe siècle, pendant l'âge des Lumières. A cette époque où émerge l'idée clé du Progrès, il y a certes harmonie entre le progrès scientifique et le progrès historique - mais leurs sphères sont distinctes. Comme le montre l'exemple paradigmatique du mouvement encyclopédiste, la science ne se confond plus avec les techniques, les arts ou la philosophie.

Même si elles avancent du même pas, le problème de leurs relations est posé. La science est dans la culture, mais elle s'y distingue. C'est par la médiation des Pope et des Voltaire que les Newton voient leurs œuvres scientifiques transmuées sur le plan culturel.
- *éloignement* progressif au cours du XIXe siècle, où l'idéologie du progrès se structure sur le scientisme devenu son noyau dur, cependant qu'en opposition absolue s'étend le romantisme. [...]
- *aliénation* enfin en notre temps où le mouvement culturel, qu'il soit artistique, littéraire, philosophique, marque à l'égard de la science une indifférence rancunière, ponctuée d'épisodiques et dérisoires gestes de réconciliation. Et ces tentatives de récupération tournent vite à l'exploitation maladroite de la caution qu'offre l'inattaquable scientificité formelle à tout discours de justification. Mais le hiatus est profond. 8

L'idée générale est toujours une abstraction, et, par cela même, en quelque sorte, une négation de la vie réelle. J'ai constaté cette propriété de la pensée humaine, et par conséquent de la science, de ne pouvoir saisir et nommer dans les faits réels que leur sens général, leurs rapports généraux, leurs lois générales ; en un mot, ce qui est permanent dans leurs transformations continues, mais jamais leur côté matériel, individuel, et pour ainsi dire palpitant de réalité et de vie, mais, par-là même, fugitif et insaisissable. La science comprend la pensée de la réalité, non la réalité elle-même, la pensée de la vie, non la vie. Voilà sa limite, la seule limite vraiment infranchissable pour elle, parce qu'elle est fondée sur la nature même de la pensée humaine, qui est l'unique organe de la science. Sur cette nature, se fondent les droits incontestables et la grande mission de la science, mais aussi son impuissance vitale et même son action malfaisante, toutes les fois que, par ses représentants officiels, patentés, elle s'arroge le droit de gouverner la vie. La mission de la science est celle-ci : en constatant les rapports généraux des choses passagères et réelles, en reconnaissant les lois générales inhérentes au développement des phénomènes tant du monde physique que du monde social, elle plante pour ainsi dire les jalons immuables de la marche progressive de l'humanité, en indiquant aux hommes les conditions générales dont l'observation rigoureuse est nécessaire et dont l'ignorance et l'oubli seront toujours fatals. En un mot, c'est la boussole de la vie ; mais ce n'est pas la vie. 9

1 Gaston Bachelard, La formation de l'esprit scientifique, [1ère édition 1938], Vrin, 1993 - 2 Elisabeth Caillet, A l'approche du musée, la médiation culturelle, PUL, 1995 - 3 Jean-Marc Lévy-Leblond in Dictionnaire culturel des sciences, Seuil, 2001 p. 121 - 4 Paul Caro in Les entretiens de la communication scientifique et technique 2, Association science technologie et société, 1994, p.28 - 5 Bernard Décomps, Le Monde Diplomatique, 4.5.6 déc. 1989 - 6 Jean-Marc Lévy-Leblond in Etats généraux de la culture scientifique, technique et industrielle. Déc. 89 in Science, technique, culture, société. Ministère de la Recherche et de la Technologie, 1992, p. 10 - 7 Sigmund Freud, Malaise dans la culture, Œuvres complètes, t. 18, PUF, 1994, p. 279 - 8 Jean-Marc Lévy-Leblond, L'esprit de sel, Points Seuil, 1984, pp. 87-88 - 9 Mikhaïl A. Bakounine, " Sur la science ", in Alliage, 1999, n° 40, p. 7.

Questions

- De quelle manière construire avec les entreprises, les lycées et les centres de formation professionnelle des actions de médiation culturelle ambitieuses ?
- Comment le médiateur accompagne-t-il la " mise en culture " des sciences et techniques tout en questionnant la fascination et les craintes qu'elles inspirent ?

voir Action culturelle, Amateur, Capital culturel, Création / Invention, Education informelle, Habitants / populations, Technologies de l'information et de la communication

Culture urbaine

Introduction

L'art du peuple au service du peuple. 1

Le graff est en train de passer de l'underground à la reconnaissance, mais le problème est de savoir s'il ne va pas y perdre son âme. 2

Dans une transe intense et poursuit la cadence
Montre à toutes ces personnes ta valeur, ta puissance. 3

Le hip-hop ne se situe pas entre deux cultures mais semble ouvrir une autre voie qui dépasse la question des immigrés. 4

La Nation Zulu n'est pas un gang, c'est une organisation d'individus à la recherche de succès, de paix, de savoir, de sagesse, de compréhension et de bonne conduite dans la vie. 5

La culture [...] n'est jamais le fait des plus démunis, comme en témoignent toutes les formes de " contre-culture ", qui [...] supposent toujours un certain capital culturel. 6

Il n'est pas étonnant que ce soit dans [les villes] qu'est surgie l'idée que des hommes, sortis de la multitude et librement associés, se rassemblent pour obtenir quelque chose. C'est pourquoi [la culture] est née dans (les villes). 7

Les acteurs des cultures urbaines se rattachent pour près de la moitié au domaine musical, et pour près de moitié également à la danse. 8

Y'en a marre du rap ! / Ok c'était super le bon rap ... / Au début / Mais les temps ont changé; il y a eu / On a bu, on n'en peut plus, casse-toi tu pues / Le rap c'est démodé et on le dit sans rire / Va .. va .. va mourir / 9

Pour atteindre la reconnaissance, les jeunes *breakers* doivent se mouler à une conception impersonnelle, formelle et individualiste de la création. 10

1 ZT, graffeur des Hauts-de-Seine in Hugues Bazin, La culture hip-hop, Desclée de Brouver, 1995, p. 30 - 2 Eric Fournet, directeur du magazine Graffbombz, juillet 2002 - 3 Mc Solaar, " L'histoire de l'art " in Qui sème le vent récolte le tempo, 1990 - 4 Hugues Bazin, ibid., p. 110 - 5 " Lois de la Nation Zulu " in Hugues Bazin, ibid., p. 78 - Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 67 - 7 Jean-Paul Dollé, " Nous sommes tous des New-Yorkais " in L'Infini, 2002, 78, p. 102 - 8 Cultures urbaines, répertoires des acteurs 99, Parc de la Villette/ADRI, 1999, p. 7 - 9 Les inconnus, Y'en a marre du rap, 1992 (paroles et musique D. Bourdon, B. Campan, P. Legitimus) - 10 Virginie Milliot, " Culture, cultures et redéfinition de l'espace commun : approche anthropologique des déclinaisons contemporaines ", in Jean Métral, Cultures en ville, de l'Aube, 2000, p. 162.

Définition

L'expression " culture urbaine " désigne des expressions artistiques, des styles de vie et un cadre de référence né aux Etats-Unis, dans les années 1970. Ses différentes dimensions esthétiques et sociales ont été importées et réinterprétées en France où le hip-hop est devenu le symbole de la culture des " jeunes de banlieue ".

Le hip-hop regroupe des arts de la rue, une culture populaire et un mouvement de conscience. Les arts se rassemblent autour de trois pôles : musical (*rap, ragga, djing, beat-box*), corporel (*break-dance, smurf, hype, double-dutch*), graphique (*tag, graff*). Le tout est englobé par une culture urbaine (mode de vie, langage, mode vestimentaire, état d'esprit, économie...) inspirée par des jeunes dont la majorité est issue de l'immigration. Un cadre moral et l'expression d'un " message " inspirés par ses fondateurs donnent au hip-hop une dimension universelle. 1

Remettant en cause la prétendue universalité de la culture d'origine européenne et promouvant des valeurs et des formes culturelles alternatives, " l'idéologie hip-hop " procède de l'affirmation des Noirs face à la domination blanche. Elle consiste également à rendre positive et créatrice l'énergie des gangs. Ces deux orientations donnent naissance à la Zulu Nation, rêve d'une vaste communauté fondée sur les valeurs de l'amour, de la paix, du respect et de la dignité retrouvée des minorités opprimées. Cet assemblage original de créations esthétiques, d'un style de vie et de discours a été importé en France (comme partout en Europe) à partir du début des années 1980. Plus qu'une mode, le succès du hip-hop tient à une ré-interprétation dans les enjeux et les usages locaux.
Phénomène urbain, le hip-hop a trouvé dans les banlieues françaises un terrain de diffusion privilégié. Expression de minorités socialement et culturellement reléguées, il a été investi en particulier par des jeunes d'origine immigrée, qui ont pu trouver une alternative au choix imposé entre la culture d'origine de leurs parents et la culture française légitime. A l'instar des " fondateurs américains ", les promoteurs français du hip-hop ont pu retourner les stigmates dont ils étaient porteurs, en valorisant les marques d'appartenance aux " cités ", par exemple. Ils ont pu à leur tour tenter une inversion des hiérarchies culturelles (critique des institutions de la

culture légitime, affirmation du hip-hop comme innovation esthétique marquante, etc.) dont le verlan constitue le prolongement linguistique.
La “ culture hip-hop “ ne forme cependant pas un ensemble parfaitement homogène, elle est marquée par des divergences et des tensions. En son sein, deux attitudes coexistent :
- ouverture aux formes culturelles, recherche de l’authenticité, métissage tous azimuts (rapprochement avec les formes savantes de culture - par exemple, Mc Solaar) ;
- rejet de la culture légitime et de ses institutions, et des tactiques d’intégration (par exemple, NTM). 2

1 Hugues Bazin, La culture hip-hop, Desclée de Brouver, 1995, p. 9 - 2 Vincent Dubois, article “ Culture urbaine “, in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 20001, pp. 314-316.

Points de vue

J’avais été séduit, lors de mes premiers voyages aux Etats-Unis, par l’étonnante profusion gestuelle et colorée des graffitis clandestins peints sur les rames du métro de New York (art spontané, populaire, insolent, semi-anonyme, - celui des groupes d’adolescents du Bronx, de Brooklyn ou de Spanish Harlem qui, la nuit, “ s’éclataient “ avec rage sur les wagons remisés au dépôt : littéralement, la véritable culture *underground*).
Je suis assez perplexe, aujourd’hui, de voir ces “ graffiti painters “ ou “ graffiti writers “ complètement intégrés dans le marché de l’art, lancés par les marchands, sollicités par les collectionneurs, de savoir que des galeries entières (celles de l’East Village) leur sont consacrées, qu’on se les dispute, qu’ils font l’objet d’un discours critique, etc. D’un côté, je trouve plutôt drôle de voir ces “ artistes “ aux noms impossibles (Fab 5, Futura 2000, Fashion Moda, Daze, Bear, etc.) cotés à la bourse des valeurs artistiques, d’apprendre que leur “ wild style “ est sérieusement disséqué par les critiques, que leurs tags (signatures ornementées) sont passés d’un bond des parois des wagons aux murs des salons bourgeois (c’est aussi ce que j’aime à New York : la transgression des conventions, la valse des valeurs, le télescopage incessant des registres, l’exaspération de la confusion - le côté “ Babylone “).
Mais je ne peux m’empêcher, simultanément, de m’interroger sur l’ahurissante facilité du monde américain à neutraliser toute subversion, à officialiser toute contestation, à absorber ces marges. J’ai un peu, devant cela, la même impression que si l’on organisait des concerts de groupes rock de banlieue à Pleyel ou à la Scala, en nous laissant entendre que ce sont là les Beethoven de notre temps (la différence, c’est qu’aucun groupe de rock qui se respecte ne voudrait tremper dans une telle opération, et qu’il ne viendrait à l’esprit d’aucun rocker d’imaginer qu’il fait le même métier que Boulez ; alors qu’en peinture, toutes les confusions sont permises). Le plus intéressant, là aussi, c’est la façon dont le “ mineur “ et le “ majeur “ (le graffiti et la “ vraie peinture “) passent l’un dans l’autre - et les modalités de ce passage. 1

S’il n’existe pas d’art populaire au sens d’art de la classe ouvrière urbaine, c’est peut-être que cette classe ne connaît d’autres hiérarchies que celles, toutes négatives, qui se mesurent à la distance à la misère et à l’insécurité absolues du sous-prolétariat, et reste définie fondamentalement par la relation de dépossédé à possédant qui l’unit à la bourgeoisie, en matière de culture comme ailleurs. 2

Depuis la fin des années 1980, le hip-hop trouve sa place dans des dispositifs d’action publique et des institutions culturelles grâce à deux éléments principaux. Tout d’abord, l’essor du hip-hop et son succès auprès des “ jeunes des cités “ ont coïncidé avec l’émergence de la politique de la Ville, visant à renforcer l’intégration sous toutes ses formes des habitants des quartiers défavorisés. Le hip-hop a pu occuper une place privilégiée dans le volet culturel de cette nouvelle politique : il disposait d’une base sociale importante et, de plus, les valeurs dont se réclament (une part de) ses promoteurs (respect, tolérance, dignité, etc.) se trouvaient en affinité avec l’orientation de l’action publique. La Délégation interministérielle à la Ville, le Fonds d’action sociale d’aide aux immigrés, des collectivités locales ont ainsi favorisé le développement du hip-hop.
Cette prise en compte procède également de la politique culturelle gouvernementale. L’orientation “ relativiste “ et le discours de la “ démocratie culturelle “ diffusés depuis le début des années 1980 ont ouvert le champ de la politique culturelle à cette culture “ minoritaire “, “ populaire “ et, qui plus est, “ jeune “. L’action culturelle a même contribué activement à la production du hip-hop comme “ culture “. Par ailleurs, la période de la fin des années 1980 et du début des années 1990 se caractérise par la recherche de nouvelles formes de légitimation de l’intervention culturelle publique. Celles-ci sont en particu-


National

lier trouvées dans l'affirmation du rôle social des politiques culturelles, dont les " projets culturels de quartiers " - qui font une large place au hip-hop - sont l'une des manifestations.
Ce traitement public conserve la trace des origines composites des logiques d'action hétérogènes, quoique souvent mêlées. Organiser une formation à la break-dance ou un concours de rap peut être envisagé comme une technique du travail social à destination des jeunes " défavorisés ". Le hip-hop constitue alors un équivalent fonctionnel du football, permettant de " canaliser les énergies " de ces " nouvelles classes dangereuses ", et / ou un moyen de fournir une occupation à des jeunes en mal d'insertion professionnelle. Le " civisme " et le " renouveau citoyen " professés dans les programmes de la politique de la Ville conduisent par ailleurs à promouvoir, au travers du rap, une forme de " prise de parole " et d'expression publique - ce que facilite l'importance des thématiques socio-politiques dans les textes des rappeurs.
Des logiques plus directement culturelles interviennent également : renouveau des stratégies de démocratisation culturelle (amener dans un musée ou un théâtre des jeunes qui n'y sont jamais allés par le biais d'une exposition de graffs ou d'un spectacle de break-dance) ; stratégies de " réhabilitation culturelle " visant à démontrer la valeur d'une culture populaire.

La reconnaissance institutionnelle : controverses et dilemmes.

L'intégration du hip-hop dans les dispositifs d'action publique et, plus encore, dans les institutions culturelles ne va pas pour autant de soi. Elle est loin de faire l'unanimité parmi les responsables d'institutions culturelles, et a donné lieu à d'intenses polémiques dans la presse et les débats sur la culture. Cette intégration s'opère de manière sélective, en fonction des logiques et des règles de l'action publique plus que de celles du hip-hop. Dans les programmes liés à la politique de la Ville, le soutien est conditionné à un engagement " social ". Les relations avec les institutions culturelles sont quant à elles largement subordonnées à "l'ouverture " artistique dont les acteurs de hip-hop font preuve.
Au total, le succès du hip-hop et son traitement dans des politiques - culturelles ou autres - illustrent plus généralement les dilemmes et contradictions de la reconnaissance des cultures populaires. Le hip-hop doit une part de l'attention qui lui est portée au fait qu'il permet la manipulation de stéréotypes qui viennent fournir à la vision dominante un repère dans la " culture des jeunes de banlieue " dont rien ne prouve qu'elle s'y résume. Par ailleurs, la reconnaissance sociale et culturelle et l'institutionnalisation qui s'ensuit ne sont pas sans conséquences sur les formes et les pratiques culturelles elles-mêmes. Elles transforment les modes de transmission, qui changent de statut. Elles modifient la représentation et le rapport au public, dans le passage " de la rue à la scène " ou au musée. Elles favorisent une re-spécialisation des pratiques. C'est, dès lors, la question de la survie du hip-hop comme forme culturelle (relativement) autonome qui se trouve posée, dans les termes d'un dilemme entre le maintien de l'identité culturelle, au risque de la marginalisation, et les compromis (esthétiques, politiques ou commerciaux) au risque d'une disparition par assimilation progressive. 3

On pourrait dire de certaines exaltations populistes de la " culture populaire " qu'elles sont les " pastorales " de notre temps. Comme la pastorale, elles opèrent un renversement fictif des valeurs dominantes et produisent la fiction d'une unité du monde social, confirmant ainsi les dominés dans leur subordination et les dominants dans leur domination. Célébration inversée des principes qui font l'ordre social, la pastorale confère aux dominés une noblesse dont le principe réside - bien qu'elle tente de le faire oublier - dans l'ajustement des dominés à leur condition, dans leur soumission à l'ordre établi et au principe de hiérarchisation qui le fondent (je pense au culte de l'argot et, plus généralement, de la langue populaire, à l'exaltation passéiste des paysans à l'ancienne ou, dans un autre ordre, à la description exaltée du " milieu " des criminels ou aujourd'hui au culte du rap). 4

Puisque la reconnaissance institutionnelle passe par la définition de catégories, ne faut-il pas déclarer d'emblée que ces émergences culturelles échappent en partie à la reconnaissance parce qu'elles ne cherchent pas la légitimité, au sens de la culture officielle ? Hors des institutions, hors des chapelles esthétiques, hors des pratiques traditionnelles, elles s'affirment comme des cultures de la marge, du métissage, où les frontières traditionnelles s'estompent, qu'il s'agisse du rapport amateur - professionnel ou de celui qui relie l'acteur au public. Surtout, le champ des cultures urbaines se situe à l'intersection de l'artistique, du culturel et du social ; il s'inscrit dans un ancrage territorial, celui de la ville, qu'il contribue à transformer par son caractère évolutif et prospectif. Souvent expression des métissages, il est toujours, même modestement, même dans la dénonciation, terrain du pos-

sible, de la transformation, de l'initiative. 5
En ouvrant un espace de ressources et de reconnaissance, à l'intersection du social et du culturel, sur d'autres critères que ceux qui structurent les mondes de l'art, cette politique pluraliste [d'intégration par la culture] qui ne dit pas son nom s'achemine vers une redéfinition de la valeur et de la légitimité artistique. Toute reconnaissance de la diversité suppose une négociation du commun. La voie pluraliste est une expérimentation de cette tension entre diversité et viabilité des institutions. Mais le fait d'ouvrir un espace à une diversité que l'on se refuse à nommer, au cœur d'un système d'intégration, entraîne nécessairement des contradictions. Nombre d'artistes se sentent, sur ce terrain, en danger de redéfinition, en perte d'espaces propres et de légitimité. Ce qu'ils traduisent généralement en refusant de négocier les critères de reconnaissance qui fondent leur propre légitimité. Ces chorégraphes ont donc amené les jeunes *breakers* à épouser leur propre convention artistique. On est ainsi passé des cercles de défis à l'objet chorégraphique, de l'improvisation à l'écriture, d'un art de l'immédiateté à un art formalisé. Ce qui a été transformé dans ce mouvement de la rue à la scène, ce n'est pas seulement une manière de s'exprimer avec son corps, c'est plus fondamentalement une définition de l'individualité et un rapport au monde. On passe symboliquement [...], d'une culture pratique et contextualisée de l'oralité à une culture formelle, rationnelle, domestiquée. 6

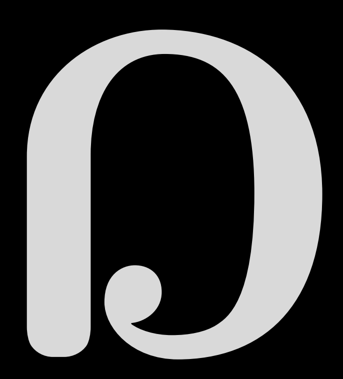
1 Guy Scarpetta, L'impureté, Figures Grasset, 1985, p. 105 - 2 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 459 - 3 Vincent Dubois, ibid., pp. 314-316 - 4 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, pp. 59-60 - 5 Cultures urbaines, répertoires des acteurs 99, Parc de la Villette/ADRI, 1999, p. 7 - Virginie Milliot in Jean Métral, ibid. p. 162.

Questions

- La culture n'est-elle pas “ *urbaine* “ par essence ?
- Si l'objectif de la culture est d'aider l'homme à échapper à “ *une vie jouée d'avance* “, comment le médiateur peut-il mettre en perspective les goûts des populations et ne pas les “ assigner “ à une forme d'expression culturelle ?

voir Amateur, Artiste, Equipements culturels, Légitimation culturelle, Légitimité culturelle, Lien social, Loisirs, Nouveaux lieux/Espaces intermédiaires, Pratiques culturelles, Ville.







Démocratie

Introduction

La démocratie : forme particulière d'un gouvernement dans lequel le peuple exerce directement la puissance exécutive. 1

A prendre le terme dans la rigueur de l'acception, il n'a jamais existé de véritable démocratie et il n'en existera jamais. 2

Tous les hommes seraient donc nécessairement égaux s'ils étaient sans besoin. 3

Le ministère de la Culture a ceci de particulier qu'il traite d'activités où tout le monde se tient pour compétent. 4

Non, la politique culturelle n'est pas une chose si grande qu'elle fortifierait la démocratie, entretiendrait la citoyenneté et lutterait contre les inégalités sociales. 5

L'Etat le plus dangereux de l'humanité serait celui où la majorité se trouverait à l'aise et, ne voulant pas être dérangée, maintiendrait son repos au détriment des penseurs et d'une minorité. 6

Le but de l'art est de créer des inégalités. 7

Entre culture et démocratie, il y a un rapport de réciprocité. 8

A des individus différents doivent revenir des pouvoirs différents ? 9

*La démocratie est le pire des régimes à l'exception de tous les autre*s. 10

L'art n'est pas démocratique. Ce qui est bon est bon, ce qui est mauvais reste mauvais. 11

[...] La culture indique que l'art et la politique, nonobstant leurs conflits et leurs tensions, sont liés et même en mutuelle dépendance. 12

1 Jean-Jacques Rousseau, Du contrat social, I, 6, Magnard, 1986, p. 398 - 2 Jean-Jacques Rousseau, Du contrat social, III, 4, L'Intégrale Seuil, t.2, 1971, p. 544 - 3 Voltaire, Dictionnaire philosophique, Imprimerie Nationale, 1994, p. 235 - 4 Anonyme - 5 Philippe Urfalino " Quelles missions pour le ministère de la Culture ", 1997, in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 646 - 6 Edouard Berth cité par Jean-Michel Alberola, L'effondrement des enseignes lumineuses, Fondation Cartier, 1995, p. 18 - 7 Victor Chklovski, ibid., p. 107 - 8 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 134 - 9 Aristote, Politique, V, 1, 3 - 10 William Churchill - 11 Erik Dietman - 12 Hannah Arendt, La crise de la culture, Galimard, 1972.

Définition

La démocratie est une invention des hommes, c'est un fait de culture qui prend la forme d'une convention. Dans ce sens, la démocratie est fragile et doit être, pour exister, réinventée en permanence.

Le terme apparaît dans la langue grecque au Ve siècle avant notre ère pour désigner une forme particulière d'organisation de la cité. Son usage et sa signification ont connu, depuis le XIXe siècle, une extension considérable, qui se mesure au fait que la quasi-totalité des Etats actuels se proclament démocratiques. Mais cette extension s'accompagne d'un changement de statut : la démocratie ne désigne plus un régime parmi d'autres, mais semble être l'horizon de tout ordre politique légitime. L'accession de la démocratie au statut d'idéalité normative se traduit par le fait que cette notion recouvre désormais, plus que les institutions définies, un ensemble de valeurs : les droits de l'homme. La notion tend par là, la variété des usages en témoigne, à n'être plus strictement politique, alors même qu'elle est devenue la référence commune, et peut-être équivoque, des projets politiques les plus divers.

Le risque majeur de la démocratie est l'oppression des minorités. Le " règne de la médiocrité " sous couvert d'égalitarisme est un autre risque. En effet, parvenir à instituer une dialectique entre liberté et égalité des citoyens est une chose délicate. Autre risque qui menace la démocratie, l'oligarchie, c'est-à-dire lorsqu'une minorité, une classe restreinte de privilégiés assure la direction effective de tous. 1

1 Jean-François Kervégan, article " Démocratie " in Philippe Raynaud, Stéphane Rials, Dictionnaire de philosophie politique, PUF, 1996, p. 127.

Points de vue

Les cités, neuves ou vieilles, nivellent tout relief caractéristique des groupements humains. Dans leurs anciens quartiers, les gens se plaçaient les uns vis-à-vis des autres selon des rapports complexes de hiérarchie, de complémentarité, de domination ou de dépendance qui, brusquement, n'ont plus cours. Nul n'est plus propriétaire ou locataire. Nul n'est investi d'aucun rôle. L'administration met tout le monde sur le même plan. Il ne subsiste officiellement qu'un seul type de rapport, horizontal, donnant lieu à des relations sans rythme, simples relations de voisinage. Or, c'étaient des rapports verticaux qui, auparavant, cimentaient entre les diverses ethnies en présence, le long d'une échelle, d'une hiérarchie sociale, qu'échafaude l'ensemble de la société. A l'intérieur des cités, on a retiré l'échelle, mais elle demeure partout ailleurs, et ce que l'on pourrait prendre pour un rapport d'égalité n'est en réalité qu'une érosion des différences. C'est ainsi qu'est vécu un rapport qui n'est ni choisi ni voulu. Personne ne se sent l'égal des autres. Un Espagnol se sent ethniquement supérieur à l'Algérien et socialement supérieur au Français qui vient lui emprunter de l'argent en fin de mois. Tous ont le sentiment d'être confondus dans une masse indifférenciée, ravalés au même rang, au dernier rang, puisqu'il comporte des éléments auparavant classés derniers, et l'Algérien lui-même, content d'être traité à l'égal des autres, ne tarde pas à s'apercevoir qu'il n'a guère monté en grade. 1

Les hommes par nature ne sont pas égaux, ils ont besoin d'une institution, la *polis*, qui par la vertu de sa *nomos*, les rend égaux [...]. Ni l'égalité, ni la liberté n'étaient inhérents à la nature de l'homme, ni l'une ni l'autre n'étaient *phuséi*, données par la nature ; elles étaient artificielles, filles de la convention, produits de l'effort humain, qualité du monde issue de la main de l'homme. 2

Mais comment fonder les droits de l'homme ? C'est ça la grande question. Est-ce que l'homme fonde les droits de l'homme ? C'est la tentative admirable au XVIIIe siècle : tous les hommes naissent libres et égaux, est-ce vrai ? Non, nous le savons bien, ils ne naissent ni libres ni égaux, hélas, alors nous allons essayer de les rendre libres et égaux. 3

Les goûts majoritaires préfèrent ce qui imite le passé ou le réel, alors que le propre de l'artiste est de refuser toute imitation, on voit bien l'antinomie qui oppose la règle démocratique du respect de la majorité et le principe d'une politique de création : de quel côté doit être l'Etat (décideur) ? S'il répond aux attentes de la majorité, sa politique implicite aboutit à la promotion de l'art imitatif, répétitif, académique ; si, au contraire, il se veut " despote éclairé " et choisit des goûts minoritaires, il cesse d'être " démocratique ". Or, il existe des moyens de surmonter cette antinomie. [...] On sait par expérience que le choix d'une commission se porte inévitablement sur les solutions moyennes. Le " génie " qui enthousiasme les uns est rejeté par les autres, et le consensus se fait en faveur de l'artiste qui ne " gène " personne - c'est-à-dire qui a le moins de chance d'être un grand artiste. Attention, donc, à

une pseudo démocratie en matière artistique ! [...] Il faut donc confier la responsabilité à des experts qui jugent seuls dans plusieurs instances, et qui sont souvent renouvelés [...]. L'histoire des arts montre à quel point il est difficile pour les contemporains des artistes de distinguer l'œuvre qui enrichira la postérité et celle qui correspond seulement au goût de l'époque [...]. Le risque d'erreur sera diminué si les instances de jugements sont non seulement multiples, mais transitoires (deux ans, par exemple). [...] Là où des risques ont été pris au niveau local, il est souvent arrivé que des conflits éclatent entre le " pouvoir local " et le " pouvoir culturel ", et que, dans nombre de cas, l'action culturelle, fondée sur " la création en train de se faire ", ait été définitivement balayée. 4

Personne n'est plus sensible au jugement du plus grand nombre que l'homme politique. Comme le public - c'est-à-dire son électorat potentiel, sa clientèle - sait que - en cas de désaccord - c'est l'homme politique le responsable de la mise en place de l'œuvre qu'ils détestent, c'est donc à lui et à lui seul, qu'ils feront payer ce désaveu. Le sachant, l'homme politique fait tout ce qui est en son pouvoir, soit pour faire en sorte qu'une telle œuvre qui pourrait l'affaiblir électoralement ne puisse apparaître sur son territoire, soit, s'il ne parvient pas à ses fins, pour tenter de " médiocriser " le projet jusqu'à ce qu'il perde tout intérêt.
Pour cela, la méthode est fort simple, il suffit de demander l'avis de tous les élus d'un conseil municipal par exemple sans s'entourer d'aucun spécialiste du sujet en question ou bien, plus démagogique encore, de demander l'avis de la population ! Là, on est sûr du résultat : l'œuvre la plus nulle sera plébiscitée ! De plus, on aura loisir de faire remarquer que l'on a choisi une méthode démocratique par excellence. En fait, une méthode mal appropriée au sujet abordé et donc, finalement, malgré les apparences, antidémocratique.
[...] Si la discussion se fait autour de plusieurs projets, c'est le plus médiocre qui aura toujours le plus de chances d'émerger. A l'opposé, on peut dire qu'à toute œuvre d'importance dans l'espace public, nouvelle, voire difficile d'aspect, correspond un homme politique responsable qui a osé l'imposer. 5

Quand je parle d'impérialisme, c'est dans le sens où tout artiste prétend qu'il a quelque chose à dire et donc, dans une certaine mesure, il le dit au détriment des autres. Ma manière de lutter contre cette situation, c'est de créer moi-même les conditions pour que tout mon travail soit public. 6

Cette volonté [...] d'obliger le haut à descendre pour l'aligner sur le bas et faire en sorte qu'il n'y ait plus ni bas ni haut [...] fut d'ailleurs à l'origine de quelques lyriques élans. [...] Mais voyons les choses en face : la mise à niveau ne se fait pas par le bas, par la volonté d'une forte pogne prolote ; elle ne se fait non plus par le haut. [...] Elle se fait par le milieu. Comme on fait les gaufres. *Clac* ! *Clac* ! A feu doux. Une pâte humaine bien homogène, sans grumeaux. Toutes les pâtisseries sur le même modèle. Toutes identiques. Pas de houle dans le moule. Pas de vague dans le gaufrier. Une seule friandise à des centaines de milliers d'exemplaires et l'ensemble de qualité moyenne. Nivellement par le centre. 7

La tradition politique reconnaît depuis longtemps que " tout Etat se fonde sur la force " et qu'il suppose une domination, mais elle affirme qu'il ne s'établit qu'en la forme d'un pouvoir *légitime*. Comme le montre Passerin d'Entrèves, c'est une force " institutionnalisée " ou " qualifiée ". Cette légitimité ne lui vient pas des procédures qui le régularisent ou qu'il ordonne, mais de l'autorité qui leur est reconnue et qui combine à un " renoncement " des individus [...] les capacités que leur offre une organisation du groupe. Ce que le pouvoir légitime *interdit* s'appuie sur ce qu'il *permet* (ou rend possible) de faire et de penser. 8

L'enjeu démocratique, républicain et laïc est à la fois le cadre de notre vie politique publique en même qu'un projet à activer, nourrir et ajuster en permanence. La culture, soit comme référence soit comme champ de travail, est conditionnée par la démocratie tout comme elle la conditionne. Entre culture et démocratie, il y a un rapport de réciprocité.
La démocratie : est une réalité actuelle, dont l'état des lieux est à actualiser en permanence ; de ce point de vue la démocratie est l'ensemble et la résultante de tous les intérêts, de tous les conflits, de toutes les alliances qui font la société en son état - est un projet sans fin, soumis en principe à l'examen critique et à l'initiative des citoyens. La culture : est une réalité de fait [...] de ce fait la culture est plurielle, il faudrait dire " les cultures " - est un projet (sens " démocratisation culturelle ", sens " démocratie culturelle ", [...]).
L'enjeu démocratique, notamment en matière culturelle mais non exclusivement, épouse deux

logiques et deux axes dont on peut souhaiter la rencontre et une qualité d'interaction : un mouvement descendant, issu des institutions vers la société civile (habitants, dans le cadre de la politique de la Ville, par exemple) ; un mouvement ascendant, issu des populations formant communauté, à partir de leurs compétences, potentiels et capacités d'initiatives.
Il nous semble important de repérer :
- que si ces deux mouvements sont dépendants en pratique, cette dépendance ne fait pas automatiquement " connivence ", ni " coopération " ;
- que l'activation du mouvement ascendant, sauf cas révolutionnaire, appelle un effort de soutien et d'activation de la part du mouvement descendant. 9

" Il est prouvé que... ", " du point de vue scientifique ", " objectivement ", " les faits montrent que... ", " en réalité... "... Que de fois de telles expressions ne scandent-elles pas le discours de ceux qui, à quelque niveau que ce soit, nous gouvernent. Et chaque fois, il s'agit d'appeler ceux à qui l'on s'adresse à se soumettre, à accepter la différence entre ce qu'ils veulent ou désirent, et ce qui est possible ? Depuis que nos sociétés se veulent démocratiques, depuis qu'elles ne reconnaissent plus (officiellement) d'autorité supérieure à la volonté des populations, le seul argument d'autorité quant à ce qui est possible et ce qui ne l'est pas provient toujours, d'une manière ou d'une autre, de la Science. Mais entendons-nous bien, la Science n'est pas censée s'opposer à la Démocratie. Elle se borne à dire " ce qui, que nous le voulions ou non, est ". C'est à la volonté du Peuple qu'il revient de décider, en fonction de " ce qui est ", ce qui " doit être ". Il faut que le Peuple écoute les experts, accepte d'être réaliste, c'est-à-dire adulte et rationnel, puis décide en conscience. Et c'est la tâche des hommes politiques d'expliquer, de faire comprendre, de faire accepter ce qui ne peut être modifié, avant de proposer les options quant à ce qui reste à décider. 10

1 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 152 - 2 Hannah Arendt in Marcelin Pleynet, Le plus court chemin, Gallimard, 1997, pp. 85-86 - 3 Philippe Sollers, Improvisations, Gallimard, Folio essais, 1991, p. 172 - 4 Augustin Girard in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, pp. 173-176 - 5 Daniel Buren, A force de descendre dans la rue l'art peut-il enfin y monter ?, Sens & Tonka, 1998, pp. 30-31 - 6 Claude Rutault, Transit, Parc de la Villette / Consortium de Dijon, 2002, p. 29 - 7 Jacques Henric, L'homme calculable, Les belles lettres, 1992, p. 30 - 8 Michel de Certeau, ibid., p 76 - 9 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 134 - 10 Isabelle Stengers, Sciences et pouvoirs, Labor, 1997, p. 7.

Questions

- S'il est vrai que notre société est de plus en plus inégalitaire, cela signifie t-il que les démunis culturellement le sont de plus en plus ?
- L'égalitarisme démocratique a-t-il un sens dans le domaine culturel si, comme l'écrit Pierre Bourdieu : " *L'art et la consommation artistique sont prédisposés à remplir, qu'on le veuille ou non, qu'on le sache ou non, une fonction de légitimation des différences sociales.*" ?

voir Aménagement culturel du territoire, Association, Capital culturel, Champ de production culturelle, Citoyenneté, Culture(s), Financeurs, Habitants / Populations, Identité(s), Intégration, Interculturel, Politique de la Ville.

Démocratie culturelle

Introduction

Comment planifier pour accroître, dans une société de masse, les chances d'une démocratie culturelle fondée sur la liberté de création, de diffusion et de participation ? 1

L'animation socioculturelle se voue à " accoucher " la culture que les gens ont en eux, elle vise au développement de la créativité et veut promouvoir la démocratie culturelle. 2

La démocratie culturelle est une conception relativiste de l'action culturelle. 3

Travailler la démocratie à partir des enjeux culturels c'est avant tout approfondir l'idée et le fait, qu'ils ne sont pas, en soi, démocratiques. 4

La démocratie culturelle correspond à la prise en compte, d'une manière ou d'une autre, des cultures vivantes des habitants et leur participation effective aux arts. 5

1 Joffre Dumazedier 1964 in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 630 - 2 Pierre Moulinier, in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 10 - 3 Raymonde Moulin, L'artiste, l'institution et le marché, Flammarion, 1997, p. 90 - 4 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 51 - 5 J.M. Montfort, M. Dupouy, A. Guillot, ibid., 2001, p. 120.

Définition

Deux logiques d'action sous-tendent la politique culturelle [...], celle de la *démocratisation* et celle de la *démocratie culturelle*. Ni l'une ni l'autre ne sont nouvelles, ni spécifiques à la France.

Si la démocratisation culturelle a constitué le paradigme dominant des années 1960, les années 1970 ont vu se développer, juxtaposée à la stratégie de démocratisation qui est restée primordiale (en particulier par les crédits qui lui sont affectés), la stratégie de démocratie culturelle. Le grand débat des années 1970, à la suite des mouvements de 1968, a opposé création et créativité, œuvres et expression, pédagogie et animation, culture, au sens restreint et hiérarchisé de culture savante, et culture, au sens extensif et relativiste de culture anthropologique. La distinction entre les deux usages du terme " culture " est devenue objet de controverse au sein de la communauté scientifique, en même temps qu'enjeu idéologique et politique dans les milieux culturels. Alors que le principe de la démocratisation ne remettait pas en question la culture savante, mais seulement l'inégalité de sa répartition, le principe de la démocratie culturelle a contesté au nom d'un relativisme égalitariste, les privilèges de la culture savante.
Le principe de la démocratie culturelle a trouvé sa justification dans les limites ethnocentriques de l'entreprise de démocratisation. Les analyses sociologiques ont fait ressortir le décalage entre la générosité des objectifs et la médiocrité des effets d'une politique de démocratisation culturelle fondée sur l'hypothèse du diffusionnisme et du miracle de la rencontre avec l'art. Ces travaux, désormais classiques, constatent que la progression du public ne s'effectue guère qu'en puisant dans la réserve des classes moyennes : le nombre des pratiquants culturels issus de ses classes augmente et la consommation artistique de leurs fractions les plus pratiquantes s'intensifie. [...]
La conception relativiste de l'action culturelle se traduit de deux manières : réhabilitation des cultures spécifiques à des groupes sociaux infra ou extranationaux d'une part, et révision des hiérarchies artistiques établies d'autre part.
La première entreprise s'attache à revitaliser les rites, coutumes, savoirs et savoir-faire, les formes collectives d'expression symbolique qui ont pour enjeu la construction, ou la reconstruction, des identités socioculturelles (cultures populaire, ouvrière ou rurale ; cultures minoritaires, ethniques, régionales ou locales ; cultures de groupes, femmes, jeunes, quart-monde, etc.). La seconde vise à la déhiérarchisation du corpus artistique et à l'extension du concept d'art. 1

Dans le cadre des contrats de Ville, la " démocratie culturelle " touche respectivement :

- le soutien aux pratiques amateurs ;
- la création partagée artistes/habitants (*elle se concrétise notamment par des résidences d'artistes*) ;
- l'expression culturelle populaire (*cela reste assez évasif quant aux contenus réels*) ;
- les projets visant l'expression interculturelle. 2

1 Raymond Moulin, ibid. pp. 91-92 - 2 Jean-Michel Monfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, ibid., p. 82.

Points de vue

La " démocratie culturelle " ne peut se présenter comme un îlot séparé du reste. Ou bien dans ce cas, convient-il d'envisager la " démocratie éducative ", la " démocratie économique "... la " démocratie sociale ", la " démocratie entrepreneuriale "...
La démocratie n'est pas sectorielle et ne peut être sectorisée, sous peine de devenir sectaire c'est-à-dire pouvant rétrécir son champ et produire du cloisonnement, du dogme.
Aborder la " démocratie " culturelle ne serait valable que si on questionne les capacités démocratiques de la culture, qui est une source permanente d'exemples et de contre-exemples, de métaphores ou d'antithèses de la démocratie qui représente, quant à elle, un cadre général de droits et de devoirs.
[...] Travailler la démocratie à partir des enjeux culturels, c'est avant tout approfondir l'idée et le fait qu'ils ne sont pas, en soi, démocratiques. 1

Les politiques culturelles contemporaines sont mues par deux logiques d'action, inégalement structurantes.
- L'une prescrit la démocratisation culturelle [...].
- L'autre milite pour une démocratie culturelle, pour la déconstruction ou l'inversion des divi-

sions hiérarchiques sur lesquelles est fondé le prestige social de la culture savante (art pur / art fonctionnel, création originale / culture d'emprunt, culture universelle et autonome / culture locale et hétéronome, etc.). Elle entend révoquer les partages fonctionnels qui perpétuent les privilèges de la culture savante, en célébrant la créativité, le relativisme égalitaire, la coexistence non concurrentielle des différences culturelles. Réhabiliter les cultures minoritaires, soutenir les activités telles que les métiers d'art, l'esthétique industrielle, la mode, le cirque, les marionnettes, les arts de la rue, etc. ou agir en faveur de secteurs essentiellement gouvernés par les lois de l'industrie culturelle (chanson, rock, musique amplifiée, bande dessinée), c'est alors en appeler en quelque sorte à une " démocratie du génie ", qui proclame non l'universalité du plaisir esthétique face aux grandes œuvres, mais l'universalité de la capacité individuelle d'invention, sur laquelle peut se fonder la réhabilitation des pratiques culturelles définies en leur sens anthropologique. 2

Pourquoi donc voulons-nous diffuser notre savoir scientifique ?
Je discernerai, pour ma part, premièrement, un objectif POLITIQUE au sens le plus fort du terme. Il s'agit à l'heure actuelle, dans nos sociétés dites technologiquement ou industriellement avancées, d'élargir la démocratie aux choix technico-scientifiques qui conditionnent de plus en plus l'avenir de ces sociétés. Beaucoup de mutations sociales que nous connaissons, sont engagées par des choix qui se présentent comme purement techniques, et qui sont en réalité largement politiques. Ces choix sont trop souvent camouflés derrière des arguments d'expertise technologique, et échappent ainsi à la discussion démocratique. Cette discussion démocratique est difficile, elle est même sans doute impossible pour l'instant : nous ne savons pas, à l'heure actuelle, comment organiser et gérer la démocratie de façon à pouvoir décider de ces questions-là. Considérons, par exemple, le débat sur l'énergie : le choix nucléaire n'est pas aujourd'hui un choix démocratiquement possible, tout simplement parce que nos sociétés ne disposent pas des instruments démocratiques nouveaux qui nous seraient nécessaires. Le fonctionnement de tels instruments exigerait une compétence sociale généralisée beaucoup plus grande qu'aujourd'hui, à la fois scientifique, technique et économique. Dire que nous ne savons pas résoudre cette question, ne doit pas nous empêcher de la poser ! Nous sommes dans une situation peut-être analogue à celle de nos ancêtres voici deux ou trois siècles, quand ils discutaient de la démocratie politique. Il n'existait pas, pas encore, d'instruments de la démocratie élective et représentative, telle que nous la connaissons. Que ces instruments soient encore aujourd'hui imparfaits, insuffisants, cela est vrai, qu'ils soient quand même largement supérieurs à l'organisation politique qui régnait dans nos pays voici trois siècles, cela est non moins vrai. Je crois donc que, dans les décennies qui viennent, nous avons à inventer une nouvelle forme d'organisation sociale, qui nous mette à même de décider de façon démocratique de l'évolution technique et scientifique de notre société. Je dirais volontiers que c'est une question d'analphabétisme. Nous sommes tous, scientifiques compris, analphabètes sur ces questions-là. Le problème de la démocratie scientifique et technique à l'heure actuelle est analogue à celui qui se pose dans un certain nombre de pays où l'on essaie de généraliser les méthodes de la démocratie représentative, alors que les gens ne savent pas encore ni lire, ni écrire. Nous avons tous besoin d'apprendre à lire et à écrire la science et la technique - pour les penser. 3

1 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, ibid., p. 51 - 2 Pierre-Michel Menger in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 184 - 3 Jean-Marc Lévy-Leblond, Mettre la science en culture, Anaïs, 1986, pp. 16-17.

Questions

- Qui est réellement invité à participer à la *démocratie culturelle* ? Peut-on... *S'autoriser à... Avoir envie de... Proposer...* lorsque l'on est "culturellement dominé" ? La parole des "dominés" est-elle entendable par les "dominants"?
- Comment, malgré l' "injonction" des lignes budgétaires, les acteurs de la politique de la Ville peuvent-ils ne pas se substituer aux populations ?
- Comment déjouer les pièges d'une pseudo participation, d'une créativité au rabais et de l'occupationnel dans les projets qui privilégient la démocratie culturelle ?

voir Animateur, Animation socioculturelle, Association, Citoyenneté, Education populaire, Equipements culturels, Equipements sociaux et socioculturels, Médiateur, Médiation culturelle

Démocratisation culturelle

Introduction

Il faut faire partager au plus grand nombre ce que l'on a cru devoir réserver jusqu'ici à une élite. 1

Il faut bien admettre qu'un jour on aura fait pour la culture ce que Jules Ferry a fait pour l'éducation : la culture sera gratuite. 2

En fait, ce sont les mêmes catégories qui en profitent : la culture, comme l'argent, " ne va qu'aux riches ". 3

(Dans les années 1930-40) on parle beaucoup plus de popularisation que de démocratisation. 4

La démocratisation correspond globalement à la logique de " l'accès à... ". 5

La question de l'élargissement des publics n'est pas simplement de nature sociologique, elle doit s'appréhender dans la capacité du théâtre à atteindre de nouveaux publics en proposant des formes qui font appel aux aspirations de ceux qu'il s'agit de conquérir. 6

Il est possible que le prolétariat ne soit pas encore prêt à recevoir les formes d'un art d'avant-garde ; la bourgeoisie, c'est vrai, (n'est) pas mieux lotie sous ce rapport, mais ce n'est pas une raison pour refiler aux prolétaires des boutons de cuivre au lieu d'or [...]. 7

1 Jean Vilar (début des années 1950) in Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 40 - 2 André Malraux, 9 novembre 1967, in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 631 - 3 Michel de Certeau, L'invention du quotidien, Gallimard, 1990, p. 240 - 4 Pascal Ory in L'éducation populaire ou la culture en actions, INJEP, 1997, p. 29 - 5 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p.41 - 6 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, ibid., p. 120 - 7 Victor Chklovski, La marche du cheval, Champ libre, 1973, p. 85.

Définition

La stratégie de démocratisation culturelle repose sur une conception universaliste de la culture et sur la représentation d'un corps social unifié. Elle s'appuie, en France, sur une longue tradition. [...] La stratégie de démocratisation comporte deux volets : d'une part, conserver et diffuser les formes héritées de la culture savante, d'autre part, soutenir la création dans ses formes actuelles. La démocratisation de la culture est une action de prosélytisme, impliquant la conversion de l'ensemble d'une société à l'appréciation des œuvres consacrées ou en voie de l'être. Les problèmes qu'elle pose sont ceux des moyens d'une action " missionnaire " et d'une " pastorale " ; la question sociologique qu'elle pose est celle de savoir s'il est possible de prêcher à d'autres qu'à des convertis. 1

L'idéal de la démocratisation de la culture peut se résumer par la formule : faire accéder le plus grand nombre à la culture, sous entendu à la culture " cultivée ", à la culture légitime.

A l'encontre des politiques culturelles réduites à la gestion des " beaux-arts ", l'action culturelle veut mettre en rapport l'art et les citoyens, en réduisant l'écart entre ces deux termes, et donner un sens social à l'intervention artistique et culturelle. 2

Depuis plus de cinquante ans, cette notion représente un enjeu fort.

1955 - Tout en reconnaissant qu'il est indispensable d'améliorer la circulation des voitures automobiles à Paris, (il faut) nous demander si, pour un prix inférieur à un passage souterrain, il n'est pas urgent de construire en banlieue des salles où des millions de citoyens privés d'une vie spirituelle en commun, découvriraient Molière, Corneille et Shakespeare, entendraient des concerts et verraient des expositions. 3

1956 - Pourtant ce droit à la culture a été affirmé par la Déclaration universelle des droits de l'homme. A ce droit de l'homme correspond des devoirs de l'Etat : en permettre l'exercice. On ne saurait frustrer le peuple plus longtemps. Le ministère des Arts apparaîtra comme un ministère culturel et social en défendant l'art sous toutes ses formes, en donnant aux Français l'exercice de leur droit à la culture. 4



1959 - Le ministère chargé des Affaires culturelles a pour mission de rendre accessible les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel, et favoriser la création des œuvres de l'art et de l'esprit qui l'enrichissent. 5

1960 - Oui, qu'est-ce qu'une beauté qui n'existe pas pour tous ? Qu'est-ce qu'une vérité qui n'existe pas pour tous ? Que la culture n'existe que pour quelques-uns, c'est un scandale qui doit cesser et que la démocratie s'emploie à faire cesser depuis qu'elle existe. 6

1972 - Un seul point est clair pour tout le monde : c'est le but à atteindre, qui est l'élargissement de l'accès de la culture, grâce à quoi les hommes pourront mieux maîtriser leur destin, individuel et collectif. La culture, en effet doit être la principale réponse au désarroi de l'homme moderne. 7

1978 - Toutes les politiques culturelles, à travers le monde, sont des politiques d'élargissement de l'accès du public à la culture : démocratisation et décentralisation sont les deux mots d'ordre partout où un effort explicite est mené par les pouvoirs publics. Or, le phénomène constaté... oblige à observer que le progrès de la démocratisation et de la décentralisation est en train de se réaliser avec beaucoup plus d'ampleur par les produits industriels accessibles sur le marché qu'avec les " produits " subventionnés par la puissance publique. 8

Pour travailler à l'élargissement des publics, la démocratisation culturelle s'appuie notamment sur un contexte institutionnel : protocoles d'accord du ministère de la Culture et de la Communication avec les autres administrations (Jeunesse et Education nationale, Justice...) et chartes du service public culturel.

La démocratisation culturelle touche respectivement :
- l'éducation artistique ;
- la mise en place de relais et notamment de médiateurs ;
- la politique tarifaire ;
- l'aménagement des horaires d'ouverture des établissements culturels ;
- la diversification des lieux de diffusion et de proximité (nouveaux lieux, espaces publics).

Elle se concrétise par des actions diversifiées. Par exemple :
- artistes intervenants (écoles, quartiers...) ;
- résidence d'artistes en milieu défavorisé ;
- jumelage établissement culturel / collectivité locale / structure de quartier ;
- formation des professionnels relais (enseignants, animateurs, médiateurs culturels...) ;
- création de postes de médiateurs culturels. 9

1 Raymonde Moulin, L'artiste, l'institution et le marché, Flammarion, 1997, pp. 90-91 - 2 Pierre Moulinier, in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 10 - 3 Jeanne Laurent, La République des Beaux-Arts, Julliard, 1955, pp. 164-169 - 4 Robert Brichet, Pour un ministère des arts / Les Cahiers de la République, décembre 1956 - 5 André Malraux, Décret fondateur du ministère des Affaires culturelles, 24 juillet 1959 - 6 Gaëtan Picon, La culture et l'Etat in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 630 - 7 Jacques Duhamel in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 634 - 8 Augustin Girard in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 637 - 9 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, ibid., pp. 85-86.

Points de vue

Partagés entre l'intérêt pour le prosélytisme culturel, c'est-à-dire pour la conquête du marché par l'auto-divulgation qui les incline aux entreprises de vulgarisation, et l'anxiété de leur distinction culturelle, seule base objective de leur rareté, les intellectuels et les artistes entretiennent avec tout ce qui touche à la " démocratisation de la culture " une relation d'une extrême ambivalence qui se manifeste, par exemple, dans un discours double, ou mieux, dédoublé sur les rapports entre les institutions de diffusion culturelle et le public (ils opèrent une dissociation entre ce qui est souhaitable pour eux-mêmes et ce qui est souhaitable pour les autres [...]). Changer le musée, pour le rendre plus accessible, c'est donc leur enlever quelque chose, une part de leur mérite, de leur rareté [...]. En acceptant les améliorations pédagogiques, c'est *leur* musée, c'est-à-dire celui qu'ils étaient seuls capables d'avoir, c'est-à-dire le musée austère, ascétique et noble, qu'ils acceptent de livrer aux autres.
Du fait que le pouvoir distinctif des possessions ou des consommations culturelles, œuvres d'art, titre scolaire ou culture cinématographique, tend à diminuer lorsque s'accroît le nombre absolu de ceux qui sont en mesure de se les approprier, les profits de distinction seraient voués au dépérissement si les champs de la prétention et de la distinction, n'offraient sans cesse de nouveaux biens ou de nouvelles manières de s'approprier les mêmes biens. 1

Les politiques culturelles contemporaines sont mues par deux logiques d'action, inégalement structurantes.
- L'une prescrit la démocratisation, la conversion du plus grand nombre au culte et à la fréquentation de l'art savant et, solidairement, l'aide au renouvellement de l'offre, et elle consolide d'abord le pouvoir des professionnels de la création et de la diffusion de la culture la plus valorisée. Le principe de démocratisation culturelle est unanimiste : il est construit sur la représentation d'un corps social unifié et sur l'idéal d'un accès plus égal à un ensemble d'œuvres unanimement admirées, à un patrimoine commun des créations de l'esprit. Son dogme est celui de l'universalité du plaisir esthétique et de la transcendance de la création artistique, passée ou présente, par delà les conditions socio-historiques de la production des œuvres. Enfin, l'unanimité est politique puisque la démocratisation culturelle est le paradigme dominant de toutes les politiques culturelles depuis le Front populaire, et n'a réservé que la portion la plus congrue aux revendications de démocratie culturelle.
- L'autre milite pour la démocratie culturelle... 2

Si, par exemple, la présentation d'œuvres de différents niveaux semble capable d'attirer un nouveau public, un effort pour réduire la difficulté des œuvres présentées (c'est-à-dire abaisser le niveau de l'offre) en fournissant à tous les visiteurs, et surtout à la fraction la moins cultivée d'entre eux, les adjuvants indispensables à la contemplation, peut sans doute faire accéder ceux qui viennent déjà au musée à un rapport plus facile et plus intense avec les œuvres, mais il ne faut pas attendre qu'une telle action suffise à surmonter les résistances et les réticences le plus souvent inspirées par le sentiment de l'inaptitude et, le mot n'est pas trop fort, de l'indignité qu'éprouvent si vivement ceux qui n'ont jamais pénétré dans ces hauts lieux de la culture de crainte de s'y sentir déplacés. 3

La politique culturelle lancée au début de la Ve République s'inscrivait pleinement dans la tradition des Lumières. Quelles que soient les oppositions qui pouvaient exister sur les moyens à mettre en œuvre, tous les militants de la démocratisation culturelle partageaient l'idée que la culture était le meilleur moyen de s'arracher à l'état de nature et la meilleure voie sur le chemin de la démocratie et de la raison : la culture était pour tous un anti-destin, ce qui sauvait, au niveau individuel, de l'angoisse de la mort et, au plan collectif, de la barbarie. Construire des maisons de la culture ou des musées était une manière de donner à chacun des armes pour mieux comprendre le monde, pour mieux maîtriser son propre

destin, mais aussi celui de l'humanité : travailler au développement culturel était une manière d'avancer sur le chemin de la raison et sur celui de la démocratie puisque la connaissance et la fréquentation des œuvres d'art rendaient à la fois plus civique et plus démocrate, plus ouvert sur le monde et plus apte à le comprendre.
On sait aujourd'hui que l'amour de l'art, la compréhension du monde et le sens de l'éthique ne sont pas indissociablement liés.
[...] La technique et la science ne sont plus au service de la culture, ce sont elles qui aujourd'hui la menacent.
[...] Il est apparu au fil des expériences qu'il ne suffit pas de baisser les prix ni de créer un théâtre pour que les inégalités culturelles cessent, ni même se réduisent.
[...] La forte liaison entre niveau scolaire et intérêt pour la vie culturelle a par ailleurs longtemps fait croire qu'une imprégnation scolaire plus longue allait systématiquement de pair avec une augmentation de l'appétence des grandes œuvres de l'art et de l'esprit mais la fréquentation de l'institution scolaire garantit de moins en moins une réelle intimité avec le patrimoine artistique et littéraire que les élites se transmettaient de génération en génération.
[...] Enfin, la télévision devait, à ses débuts, être une seconde école, une nouvelle chance offerte à tous ceux qui ne maîtrisaient pas l'écrit d'accéder à la culture grâce à l'image. Les mesures d'audience apportent, jour après jour, la preuve que la télévision [...] est surtout un instrument de divertissement et d'évasion. 4

Je suis bien entendu pour la démocratie des citoyens de l'organisation sociale. Mais je n'adhère pas à la démocratisation de l'art parce qu'elle est un geste d'assignation et parce que l'assignation ne fait pas appel à la sensibilité. La seule démocratisation valable consisterait à faire en sorte que le citoyen, l'individu, sache que, s'il peut être alerté dans sa sensibilité par une seule œuvre alors, il aura accès à toutes les autres, dans tous les temps. [...] Le désir d'art est un désir érotique, évidemment. Il n'est pas un désir social. Et il n'est pas possible de démocratiser l'érotisme. 5

La " démocratisation culturelle " cache en fait une " démocratisation artistique " [...] bien que condition nécessaire, elle n'est pas suffisante, il convient de travailler l'autre champ de la culture, celui de la transformation sociale. 6

Selon notre interprétation, la démocratisation correspond globalement à des logiques de " l'accès à... ", quand la démocratie culturelle correspond à la prise en compte, d'une manière ou d'une autre, de cultures vivantes d'habitants et à leur participation effective aux arts. Les deux notions ne sont évidemment pas étanches l'une - l'autre et dégagent des perméabilités :
- des actions de démocratisation s'appuient notamment sur la considération de caractéristiques ethnologiques des habitants ;
- réciproquement, des actions de démocratie culturelle s'appuient sur des ressources institutionnelles culturelles du territoire.
Pour autant, la distinction démocratisation/ démocratie est corroborée par l'examen des projets mentionnés dans les Contrats de Ville et atteste de l'intérêt de distinguer ces deux " mouvements " possiblement complémentaires. 7

1 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, pp. 253-254 - 2 Pierre-Michel Menger in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 184 - 3 Pierre Bourdieu, Les musées et leurs publics, 1964 in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 631 - 4 Olivier Donnat, Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme, La Découverte, 1994 in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 644 - 5 Philippe Sollers, La lettre d'information du ministère de la Culture et de la Communication, Hors série, Nouveaux territoires de l'art, février 2002 - 6 Citoyens, chiche ! Le livre blanc de l'éducation populaire, éditions Ouvrières, 2001, p. 67 - 7 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, ibid., p. 120.

Questions

- Comment déjouer les pièges de la standardisation et de l'occupationnel dans les projets qui valorisent la démocratisation culturelle ?
- Comment déjouer le sentiment d'exclusion que provoque la culture patrimoniale auprès des groupes culturellement démunis (*Ce n'est pas pour moi... Je n'y comprends rien... ça me prend la tête...*) ? Quels détours inventer ?
- Lorsque le degré de vulgarisation d'une œuvre est trop grand, peut-elle encore intéresser quelqu'un ? Comment dépasser les effets de " fausse familiarité " des œuvres "canoniques" et leur restituer toute leur charge ?
- N'appartient-il pas au médiateur de repérer ce qui relève de la *démocratie* et *démocratisation culturelles* dans les projets sur lesquels il travaille ?

voir Action culturelle, Culture scientifique et technique, Développement culturel, Education Nationale, Equipements culturels, Médiateur, Médiation culturelle.



Dépense

Introduction

Les dépenses culturelles représentent en moyenne 636 euros par an et par ménage. 1

En dernier ressort, la dépense [...] que suppose l'achat d'un objet " hors de prix " constitue la manière la plus indiscutable d'affirmer le prix que l'on sait accorder aux choses sans prix [...]. 2

Les fractions dominantes font de la " soirée " au théâtre une occasion de dépense et d'exhibition de la dépense. 3

La télévision occupe la plus grande partie du temps libre des Français. 4

Dépenser pour rien, un temps d'une telle valeur. 5

Les connaissances [...] nécessitent [...] l'activité de la mémoire qui engage l'effort [...] de l'attention, en tant que puissance de travail cérébral et du travail affectif, en exploitant non pas l'énergie physique mais l'énergie psychique. 6

Quand Pasteur [...] propage parmi ses auditeurs des vérités qu'il a découvertes ou qu'il a lui-même reçues de ses maîtres, il ne s'en dépouille pas, ses dons intellectuels ne l'appauvrissent en rien. [...] Grâce à sa parole, elles se répètent [...] dans le cerveau de ses élèves... 7

ça me prend la tête... 8

La survie des sociétés n'est possible qu'au prix de dépenses improductives considérables et croissantes. 9

Si effroyable qu'elle soit, la misère humaine n'a jamais une emprise suffisante sur les sociétés pour que le souci de la conservation, qui donne à la production l'apparence d'une fin, l'emporte sur celui de la dépense improductive. 10

1 Gérard Mermet, Francoscopie 2001, Larousse, 2000, p. 449 - 2 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 318 - 3 Pierre Bourdieu, ibid., p. 305 - 4 Gérard Mermet, ibid., p. 449 - 5 Pierre Bourdieu, ibid., p. 320 - 6 Maurizio Lazzarato, Puissance de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 168 - 7 Maurizio Lazzarato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, pp. 168-169 - 8 Anonyme - 9 Jean Piel, " Bataille et le monde ", Critique, 1963, n° 195-196, p. 726 - 10 Georges Bataille, Œuvres complètes 1, Gallimard, 1970 , p. 308.



Définition

En apparence placée sous le signe de la gratuité et du pur délassement *(" Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris ")*, la dépense culturelle implique en réalité la mobilisation concomitante et ordonnancée de trois types de coûts : argent, temps, énergies (physique et psychique). La dépense peut traduire l'engagement, le sens de la quête mais aussi la mondanité, l'affirmation d'un pouvoir...

En amont de la dépense, la nécessité d'effectuer un choix s'impose. Liée à un désir et à une connaissance, cette capacité de choix est d'autant plus difficile à exercer qu'on ne s'estime ni légitimé, ni autorisé à *choisir (C'est trop difficile pour moi... C'est trop beau pour moi...)*. De fait, c'est lorsqu'il est volontaire que le choix traduit, en retour, et le sens attribué à l'objet désigné et le profit escompté de sa fréquentation.

L'argent

Le budget loisirs (vacances, sorties aux restaurants, dépenses de communications, dépenses informatiques...) représente aujourd'hui le quart du budget moyen des ménages et constitue ainsi le premier poste de dépenses.

Les dépenses culturelles par ordre d'importance : presse, appareils son et image, programmes de télévision, livres, spectacles, disques, vidéos, films de cinéma, instruments, musées et monuments. Ces dépenses représentent à peine plus de 3 % du budget des ménages. 1

Tableau 1 : Dépenses culturelles des Français en 1998, en Euros et par ménage.

Presse	136 euros	22,6 %
Appareils son et image	123 euros	20,6 %
Télévision	104 euros	17,4 %
Livres	64 euros	10,8 %
Spectacles	52 euros	8,7 %
Disques	45 euros	7,5 %
Vidéo	30 euros	4,9 %
Cinéma	28 euros	4,6 %
Instruments de musique	11 euros	1,8 %
Musées, monuments	7 euros	1,1 %

Source : Insee, 1999.

Le temps

Les jeunes et les célibataires ont, dans tous les cas, un niveau d'engagement supérieur à celui des individus vivant en couple, mariés ou non.

L'investissement en temps permet ainsi, par exemple, de passer du statut de visiteur occasionnel à celui d'habitué. 2

Tableau 2 : Temps consacré en tout ou partie à des activités de loisirs (en minutes par jour)

Télévision	127 min
Lecture	25 min
Promenade et tourisme	20 min
Conversations, téléphone, courrier	17 min
Visites parents, connaissances	16 min
Jeux	16 min
Pratiques sportives	9 min
Autres sorties	7 min
Ne rien faire, réfléchir	7 min
Participation associative et actions civiques	6 min
Spectacles	5 min
Radio, disques, cassettes	4 min
Participation religieuse	2 min
Pêche et chasse	2 min

Source : Insee, 1999.

L'énergie

Les pratiques culturelles occasionnent tout à la fois une dépense physique (caractère fatiguant de la visite de musée, de la soirée théâtrale...) et une dépense psychique (attention, émotions, mémoire, sensations... sont sollicitées). Comme la pratique sportive, l'entraînement, la familiarisation précoce valorisent d'autant ce type de dépense et la rendent d'autant plus " naturelle ".

1et 2 Gérard Mermet, ibid., p. 389.

Points de vue

A comprendre trop vite l'affinité élective entre le théâtre d'avant-garde, relativement bon marché, et les fractions intellectuelles ou entre le théâtre de boulevard, beaucoup plus cher, et les fractions dominantes (en n'y voyant qu'un effet direct de la relation entre le coût économique et les moyens économiques), on risque d'oublier que, à travers le prix que l'on consent à payer pour accéder à l'œuvre d'art ou, plus précisément, à travers la relation entre le coût matériel et le profit " culturel " escompté, s'exprime toute la représentation que se fait chaque fraction de ce qui constitue en propre la valeur de l'œuvre d'art et de la manière légitime de se l'approprier.
[...] (La) fréquence (des sorties culturelles - fractions intellectuelles) et leur appartenance à la routine quasi professionnelle suffisent à dépouiller de toute extraquotidienneté, obéissent en quelque sorte à la recherche du maximum de " rendement culturel " pour le moindre coût économique, ce qui implique le renoncement à toute dépense ostentatoire et à toute gratification autres que celles que procure l'appropriation symbolique de l'œuvre (" on va au théâtre pour voir un spectacle et non pour se faire voir "). C'est de l'œuvre elle-même, de sa rareté et du discours qu'ils tiendront à son sujet (dès la sortie, devant un pot, ou dans leurs cours, leurs articles ou leurs livres) et par lequel ils s'efforceront de s'approprier une part de sa valeur distinctive, qu'ils attendent le rendement symbolique de leur pratique.
A l'opposé, les fractions dominantes font de la " soirée " au théâtre une occasion de dépense et d'exhibition de la dépense. (On a montré que le prix des places ne représente qu'une faible partie du coût de la fréquentation du théâtre (à quoi s'ajoutent le prix du transport, le temps dépensé, le prix du dîner, et le coût du " baby-sitting ") et que l'ensemble des dépenses croît avec le revenu. Cela signifie que le coût global de la " sortie " au théâtre croît sans doute très fortement, à la fois par le prix de la place elle-même et par les dépenses accessoires, quand on va des intellectuels aux professions libérales et aux patrons de l'industrie et du commerce). 1

Les connaissances ne peuvent pas être réduites à des marchandises et nécessitent l'élaboration de lois spécifiques parce qu'elles sont des quantités sociales produites et reproduites par l'activité de la mémoire qui engage l'effort - *conatus* - de l'attention, en tant que puissance de travail cérébral et du travail affectif, en exploitant non pas l'énergie physique mais l'énergie psychique.
L'activité de la mémoire se distingue du travail puisqu'elle agence de façon inséparable l'activité *différentielle* (invention) et l'activité *répétitive*,

reproductive (imitation) en tant que puissance du temps. Elle possède à la fois la faculté de créer quelque chose de nouveau (une image, une sensation, une idée) et la faculté de le reproduire à l'infini (elle est le " perpétuel tirage des images, des sensations, des idées ").
La coopération entre cerveaux est un agencement de la mémoire individuelle et de la mémoire sociale, d'un auteur et d'un public, qui permet la rencontre, la bifurcation et la reproduction des flux d'images, des souvenirs et des sensations. [...]. " Quand un Pasteur ou un Claude Bernard propage parmi ses auditeurs des vérités qu'il a découvertes ou qu'il a lui-même reçues de ses maîtres, il ne s'en dépouille pas, ses dons intellectuels ne l'appauvrissent en rien. Pour qu'il en fût autrement, il faudrait qu'il oubliât ses idées au fur et à mesure qu'il les exprime. Qu'est-il donc arrivé ? La suite de ce qui s'était produit quand ses vérités lui sont apparues. De même qu'elles sont nées de la rencontre de souvenirs, d'images, de sensations anciennes reproduites des millions de fois au-dedans de lui-même, pareillement, grâce à sa parole, elles se répètent au dehors en exemplaires nombreux dans le cerveau de ses élèves, et cette répétition extérieure peut-être considérée comme la continuation sociale des reproductions internes qui l'ont précédée. L'imitation, mémoire sociale, est ainsi toujours la continuation extérieure de la mémoire, imitation interne ". 2

La Notion de dépense constitue le texte pivot de la réflexion de Georges Bataille sur le monde, sur l'homme dans le monde. On y trouve, à la lumière des observations faites par Marcel Mauss et d'autres ethnologues sur les institutions économiques primitives, où " l'échange est... traité comme une perte somptuaire des objets cédés ", et " se présente ainsi, à la base, comme un processus de dépense sur lequel s'est développé un processus d'acquisition ", l'affirmation du " caractère secondaire de la production et de l'acquisition par rapport à la dépense " : l'idée d'un " monde paisible et conforme à ses comptes ", qui serait commandé par la nécessité primordiale d'acquérir, de produire, de conserver, n'est qu' une " illusion commode ", alors que le monde où nous vivons est voué à la perte et que la survie même des sociétés n'est possible qu'aux prix de dépenses improductives considérables et croissantes. Cette conception [...] éclaire, selon Georges Bataille, un grand nombre de phénomènes sociaux, politiques, économiques, esthétiques : le luxe, les jeux, les spectacles, les cultes, l'activité sexuelle détournée de la finalité génitale, les arts, la poésie au sens étroit du terme sont autant de manifestations de la dépense improductive. Elle fournit même une première base d'interprétation de l'histoire des civilisations : " Et s'il est vrai que la production et l'acquisition changeant de forme en se développant introduisent une variable dont la connaissance est fondamentale pour la compréhension des phénomènes historiques, elles ne sont cependant que des moyens subordonnés à la dépense ".
Quand à la vie de l'homme, elle n'a de sens qu'en accord avec un tel destin du monde : " La vie humaine, distincte de l'existence juridique et telle qu'elle a lieu en fait sur un globe isolé dans l'espace céleste, du jour à la nuit, d'une contrée à l'autre, la vie humaine ne peut en aucun cas être limitée aux systèmes fermés qui lui sont assignés dans des conceptions raisonnables. L'immense travail d'abandon, d'écoulement et d'orage qui la constitue pourrait être exprimé en disant qu'elle ne commence qu'avec le déficit de ces systèmes : du moins ce qu'elle admet d'ordre et de réserve n'a de sens qu'à partir du moment où des forces ordonnées et réservées se libèrent et se perdent pour des fins qui ne peuvent être assujetties à rien dont il soit possible de rendre des comptes. C'est seulement par une telle insubordination, même misérable, que l'espèce humaine cesse d'être isolée dans la splendeur sans condition des choses matérielles. " 3

1 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 305 - 2 Maurizio Lazzarato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, pp. 168-169 - 3 Jean Piel, " Bataille et le monde ", Critique, 1963, n° 195-196, pp. 726-727.

Questions

- Le médiateur culturel n'est-il pas là aussi pour optimiser une " diététique " de la dépense ?
- Quel est le " prix " que chacun est prêt à " payer " pour la culture ?

voir Amateur, Beoin culturel, Croyance, Consommateur / Acteur, Fête, Financeurs, Goût, Habitants / Populations, Lien social, Pratiques culturelles, Publics.

Développement culturel

Introduction

La culture est considérée - et c'est un fait récent - comme une composante essentielle de stratégie économique à long terme. 1

Il existe à la fois une dimension économique du développement induit par l'investissement culturel et une dimension sociale, elles concernent toutes les populations. 2

Le concept de développement culturel contient l'idée d'une ouverture de l'offre culturelle vers les franges de la population qui en sont maintenues éloignées. 3

Si la notion de développement culturel est difficile à saisir, composite et sujette à variation, c'est parce que son unité réside dans un problème [...] : comment poursuivre l'action culturelle quand ses fondements antérieurs se sont effondrés ? 4

1 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 14 - 2 Bernard Latarjet, ibid., p. 14 - 3 Pierre Mayol, " La dynamique du développement culturel ", Informations sociales, n° 44, 1995 - 4 Philippe Urfalino, L'invention de la politique culturelle, La Documentation Française, 1996, p. 330.

Points de vue

La culture [est] définie non plus comme une dimension accessoire, voire ornementale du développement mais comme le tissu même de la société dans son rapport global avec le développement et comme la force interne à cette société.
[...] Dans cette acception, la dimension culturelle du développement englobe l'ensemble des composantes psychosociologiques qui concourent, au même titre que les facteurs économiques, technologiques, scientifiques, à l'amélioration des conditions de vie matérielle et morale des populations, sans mutation brutale de leurs modes de vie et de pensée, en même temps qu'à la réussite technique des plans et projets de développement. 1

Le *développement culturel* soumet à la loi d'une croissance homogène, les réformes nécessaires à une extension de la production ou de la consommation. Une idéologie de la continuité et, en particulier, de l'invariabilité du système socio-économique soutient le concept de *développement* et l'oppose à ceux de " révolution culturelle " ou de changements " structuraux ".
De fait, le concept de " développement " étend son pouvoir mobilisateur au fur et à mesure que les problèmes culturels sont introduits et reclassés dans la sphère de la planification. Une triple révolution accompagne ce reclassement technocratique :
a. la *thématique* cesse progressivement de faire appel à une origine et à une norme sociales, la culture populaire, pour se concentrer sur l'idée d'un présent à gérer et d'un avenir à maîtriser ;
b. les *institutions*, jadis privées et militantes, s'inscrivent de plus en plus dans des structures étatiques et dans une administration de la planification ;
c. les *objectifs*, qui visaient d'abord une révision de l'équilibre social, se tournent vers l'organisation de techniques, d'organismes et de professions (animateurs, ingénieurs culturels, etc.) dotés de valeur instrumentale dans le but de faciliter la participation à une politique définie par ailleurs, en haut lieu. 2

Sur la dimension culturelle des nouveaux problèmes sociaux, les élus mettent en évidence la nécessité d'enrichir le contenu culturel des actions spécifiques qu'ils conduisent pour lutter contre toutes les formes d'exclusion, pour favoriser l'intégration, pour soutenir les familles en difficulté, la petite enfance, enrayer l'échec scolaire et l'illettrisme, pour inventer de nouvelles réponses au traitement social du chômage des jeunes, pour affronter la crise des banlieues. Nulle illusion chez eux : le développement culturel ne parviendra pas à lui seul à résoudre ces problèmes. Mais il en construit désormais une des voies majeures. 3

La contribution de la culture au développement ne peut plus être analysée en termes de rééquilibrage du territoire par les grands équipements facteurs d'image et de notoriété : ce sont les objectifs de cohésion sociale, de traitement de la crise urbaine, de formation des jeunes, de création, qui sont désormais essentiels. 4

Le concept de développement culturel contient l'idée d'une *ouverture* de l'offre culturelle vers les franges de la population qui en sont maintenues éloignées. Cet élargissement s'opère de deux façons, du centre vers la périphérie, ou de la périphérie vers le centre. Dans le premier cas, il s'agit de mieux faire connaître la culture existante, consacrée par l'histoire ou la renommée. C'est la sphère des stratégies de *l'aménagement* de l'offre culturelle dont le résultat principal est l'adaptation et la diversification des accès à la culture, que ce soit dans le cadre de grande amplitude de l'aménagement du territoire par une meilleure répartition des équipements, ou bien dans le cadre plus restreint de la modernisation de l'accès aux équipements culturels eux-mêmes (...). Dans le second cas, on fait remonter des " ténèbres extérieures " vers la lumière du centre les ressources culturelles de la périphérie, que leurs origines modestes, populaires ou marginales, maintiennent à l'écart. L'attention se porte alors sur les individus ou les groupes (associations culturelles et artistiques, ou bien catégories sociales dites " défavorisées "), éloignés de l'offre culturelle publique, dont la vie quotidienne est cependant riche de pratiques culturelles intenses, mais méconnues. Le développement culturel est donc une dialectique confrontant simultanément la *transmission* de la culture consacrée, et la *reconnaissance* d'œuvres et de pratiques ignorées ou marginalisées. 5

Si la notion de développement culturel est difficile à saisir, composite et sujette à variation, c'est parce que son unité réside dans un problème, et non dans les réponses qui sont données à ce dernier : comment poursuivre l'action culturelle quand ses fondements antérieurs se sont effondrés ? Le point de départ est, en effet, le sentiment d'un échec des maisons de la culture, c'est-à-dire de la démocratisation par facilitation de l'accès aux œuvres, le refus de la " religion malrucienne" jugée trop unanimiste, l'abandon de l'affirmation de l'universalité française. Cette affirmation est remplacée par une quête multiforme de sens et d'identité, identité fondée par l'unité culturelle (au sens anthropologique) de " groupes sociaux " correspondant tantôt à des communautés professionnelles ou ethniques, tantôt à des groupes en formation. Alors que l'action culturelle postulait l'impact des œuvres sur la sensibilité de tous les publics et envisageait la démocratisation comme un problème de diffusion et de " voiturage " de ces œuvres, le développement culturel part du constat d'un " schisme culturel " entre créateurs et population. En contrepartie, la notion de " culture plurielle ", empruntée à Michel de Certeau, est mise en avant. Elle a l'avantage de concilier la critique d'une " culture dominante " dont l'universalité est contestée, sans rejeter l'art existant et les créateurs professionnels. Elle permet également de considérer ceux qui n'ont pas accès à la culture légitime comme des " dominés ", tout en évitant de ne qualifier leur rapport à la culture que comme un manque : ils ont une culture propre dont il faut faciliter l'expression et la confrontation avec d'autres. La triade " création " des artistes professionnels, " expression " des groupes sociaux facilité par les animateurs et " confrontation " entre les deux encouragée par les mêmes animateurs et les élus locaux, remplace la triade " haute culture ", " public rassemblé " et " accès à la culture " qui ne mettait au prise que le directeur de maison de la culture (indistinctement créateur et animateur, la distinction n'existait pas à l'origine) et son public. D'une triade à l'autre, la notion de " démocratie culturelle " conçue comme un processus remplace celle de " démocratisation " conçue comme l'organisation de l'accès aux œuvres.

Comme on peut le constater, les idées rassemblées sous l'expression de développement culturel ne s'exposent pas clairement. Mais cette difficulté de la conciliation des contraires est aussi l'une des conditions de son succès. Le développement culturel autorise un compromis, un *statu quo*, entre ceux que l'émergence du débat animation / création et les conflits de mai 1968 avaient opposés. Elus locaux, créateurs et animateurs retrouvent chacun un rôle conciliable avec celui des autres dans le cadre de l'ensemble de la ville, et non plus dans celui de la maison de la culture. 6

1 La dimension culturelle du développement, Culture et développement / Unesco, 1994 - 2 Michel de Certeau, ibid., pp. 169-170 - 3 Bernard Latarjet, ibid., pp. 17-18 - 4 Un élu cité par Bernard Latarjet, ibid., pp. 19-20 - 5 Pierre Mayol, " La dynamique du développement culturel ", Informations sociales, n° 44, 1995 - 6 Philippe Urfalino, ibid., pp. 330-331.

voir Aménagement culturel du territoire, Besoin culturel, Démocratie culturelle, Démocratisation culturelle, Equipements culturels, Financeurs, Habitants / Populations, Politique de la Ville.



Education informelle

Introduction

Le voyage de l'école à la maison, c'est déjà les trois quarts de l'apprentissage. 1

Les gens de qualité savent tout sans avoir jamais rien appris. 2

Autodidacte, qui s'est instruit lui-même, sans maître. 3

Education " non formelle " ou " informelle ", c'est une éducation à la fois extrascolaire, périfamiliale et à tutelle institutionnelle indirecte. 4

Univers-Cité... pour toi ! 5

Le musée éduque en amusant : on parle d'éducation informelle, d'initiation, de sensibilisation, d'apprentissage sans contrainte ni obligation. 6

La médiation, ce n'est pas de la pédagogie. Il n'y a pas de cahier des charges. 7

Le métier de vivre... [*Formation continue* ? *Formation permanente* ?] 8

1 Michel Serres in Elisabeth Caillet, A l'approche du musée, la médiation culturelle, Pul, 1995, p. 20 - 2 Molière, Les précieuses ridicules, [1ère édition 1659] - 3 Petit Robert 1, Le Robert, 1989, p. 134 - 4 Jacques Pain, article " Education informelle " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, pp. 358 - 5 Graffiti, rue Broca, Paris 5°, 2002 - 6 Elisabeth Caillet, ibid., p. 35 - 7 Denis Guedj in Elisabeth Caillet, ibid., p. 50 - 8 Cesare Pavese, Le métier de vivre, [1ère édition 1957], Gallimard, Folio, 1987.

Définition

L'Unesco parle d'éducation " non formelle " ou " informelle " pour entériner l'idée d'une éducation à la fois extra-scolaire et périfamiliale, d'une éducation à tutelle institutionnelle indirecte. Elle vise à mettre en synergie les ressources familiales, celles de l'environnement [établissements culturels et socioculturels, notamment] et celles de l'école. Elle se veut une éducation réparatrice autant que compensatrice.
Il y a toujours eu une éducation informelle, en termes de mouvements et de culture populaire. Mais avec les médias et les technologies, c'est à une restructuration du champ pédagogique et éducatif que nous assistons, qui s'étend paradoxalement au champ social tout entier, avec tous les degrés de formalisation ou d'informalisation possibles. On voit déjà, dans certaines villes, l'informel s'infiltrer au cœur des associations de quartiers, au cœur de " l'école après l'école ", comme une éducation civile de base, pour vivre et apprendre à apprendre. On voit aussi [...], des écoles potentialisées par la vie quotidienne et ses richesses brutes intégrer la culture de la rue [...] comme motivation à apprendre car l'éducation informelle c'est aussi tout ce qui cadre, structure, socialise, lie, le besoin d'être un homme du temps présent parmi d'autres. 1

1 Jacques Pain, article " Education informelle " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, pp. 358-359.

Points de vue

Je voudrais souligner la différence qui sépare la médiation de l'enseignement. Il me paraît en effet fondamental de bien voir que les musées n'ont pas à devenir des lieux d'enseignement, mais à rester des lieux où il n'y a pas d'obligation : on a pas à faire comprendre quelque chose. Les musées sont des lieux de culture. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de savoir. Les lieux d'enseignement sont des lieux d'obligation, ou ce qui passe en premier c'est le fait d'apprendre, et non le savoir. La notion de médiation repose sur cette distinction essentielle : je te fais savoir, dis le médiateur ; je t'apprends, dis l'enseignant. Il faut laisser de côté le système des contraintes de l'enseignement et travailler pour que transparaisse le plaisir, le désir. Il y a une étrange liberté dans un musée : pas de programme, pas de contrainte ; il n'y a pas d'exhaustivité à un moment de culture. Mais cela ne veut pas dire qu'il ne faille pas structurer le

chaos. Il est obligatoire de se donner des contraintes. Il y a de la nécessité et il y a de la liberté. Il y a du luxe et de l'utile. Tout est possible. 1

La médiation se définit dans les différences qu'elle pose avec les autres modes de transmission des valeurs. Au premier rang desquels est l'enseignement. La médiation n'approche pas les œuvres, les objets, les concepts dans la perspective de les connaître, de les faire connaître au sens d'un apprentissage, d'un savoir. Elle s'approche de l'extérieur et tend à faire sentir le plus immédiatement possible ce qui est à l'intérieur : *intéresser*, comme on s'intéresse à la vie passionnée d'une princesse de rêve (*Sissi impératrice*) ou à celle d'un vol (*Le Voleur de bicyclette*). 2

Avec la conception et la naissance, les parents n'ont pas seulement donné la vie à leurs enfants ; ils les ont en même temps introduits dans un monde. En les éduquant, ils assument la responsabilité de la vie et du développement de l'enfant, mais aussi celle de la continuité du monde. Ces deux responsabilités ne coïncident aucunement et peuvent même entrer en conflit. En un certain sens, cette responsabilité du développement de l'enfant va contre le monde : l'enfant a besoin d'être tout particulièrement protégé et soigné pour éviter que le monde puisse le détruire. Mais ce monde aussi a besoin d'une protection qui l'empêche d'être dévasté et détruit par la vague des nouveaux venus qui déferle sur lui à chaque nouvelle génération. [...] L'éducation est le point où se décide si nous aimons assez le monde pour en assumer la responsabilité et, de plus, le sauver de cette ruine qui serait inévitable sans ce renouvellement et sans cette arrivée de jeunes et de nouveaux venus. C'est également avec l'éducation que nous décidons si nous aimons assez nos enfants pour ne pas les rejeter de notre monde, ni les abandonner à eux-mêmes, ni leur enlever leur chance d'entreprendre quelque chose de neuf, quelque chose que nous n'avions pas prévu, mais les préparer à la tâche de renouveler un monde commun. 3

Les connaissances sont des biens dont les propriétés s'opposent point par point aux caractéristiques des marchandises matérielles. Connaissances, opinions, sentiments esthétiques, passions sont des biens " intelligibles, inappropriables, inéchangeables et inconsommables " et, par définition, partageables, valorisés par leur mise en commun, tandis que les marchandises sont des biens " tangibles, appropriables, échangeables et consommables ".
Alors que celui qui vend un bien rare s'aliène et se dépouille, la communication des connaissances et des affects se fait par l'émanation, par l'addition réciproque, c'est-à-dire par la faculté de celui qui participe à la production et à l'échange, de donner et de retenir à la fois. 4

1 Denis Guedj in Elisabeth Caillet, ibid., p. 21 - 2 Elisabeth Caillet, ibid., p. 31 - 3 Hannah Arendt, La crise de la culture, Gallimard, 1972, pp. 238-252 - 4 Maurizio Lazzarato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 150.

Questions

- Y a-t-il complementarité entre éducations formelle et informelle sont-elles complémentaires ?
- De quelle manière valoriser une éducation dont l'utilité sociale n'est pas reconnue ?
- Comment l'autoformation se joue-t-elle pour les plus démunis culturellement ?
- Comment le médiateur envisage-t-il son autoformation permanente ? Comment gère-t-il sa relation au travail et à la culture de manière non " schizophrénique " ?

voir Action culturelle, Amateur, Animateur, Croyance, Dépense, Education populaire, Equipements culturels, Equipements sociaux et socioculturels, Habitants / Populations, Médiation culturelle, Médiateur culturel, Publics.



Education nationale

Introduction

On est passé de 6 % à 60 % d'une classe d'âge au baccalauréat entre la Seconde Guerre mondiale et aujourd'hui. 1

Le système scolaire a changé avec l'arrivée de nouvelles clientèles. 2

L'institution scolaire apparaît de plus en plus comme un leurre, source d'une immense déception collective : cette sorte de terre promise, pareille à l'horizon, recule à mesure qu'on avance vers elle. 3

L'art devrait tenir une grand place dans l'enseignement, car il convient de fortifier le sentiment créateur de l'enfant. 4

L'école exclut comme toujours, mais elle exclut désormais de manière continue, à tous les niveaux du cursus [...] et elle garde en son sein ceux qu'elle exclut, se contentant de les reléguer dans des filières plus ou moins dévalorisées. 5

La sélection scolaire remplace les inégalités sociales. 6

- L'école dominait ton existence... elle lui donnait un sens, son vrai sens, son importance... Quand tu t'es sentie si malade, tu avais la rougeole, tu as prié le Ciel...
- Oui, c'est comique, je l'implorais de me laisser vivre jusqu'à ce que " je sache tout "... 7

Les enseignants ne sont plus au centre de la culture, mais sur les bords. 8

Considérer l'école et le collège comme le premier équipement culturel de proximité dans les quartiers. 9

The professor of desire. (Professeur de désir). 10

1 François Dubet, " L'exclusion scolaire : quelles perspectives ? " in Serge Paugam, L'exclusion : l'état des savoirs, La Découverte, 1996, p. 500 - 2 et 3 Pierre Bourdieu, Patrick Champagne, " Les exclus de l'intérieur " in Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 600 - 4 Robert Brichet 1956 in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001 - 5 Pierre Bourdieu, Patrick Champagne, ibid. p. 602 - 6 François Dubet, ibid., p. 500 - 7 Nathalie Sarraute, Enfance, Gallimard, 1983, p. 165 - 8 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 119 - 9 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 64 - 10 Philipp Roth, Professeur de désir, Gallimard, 1979.

Définition

10% des enfants qui entrent en sixième ne savent pas lire. 150 000 jeunes quittent, chaque année, le système scolaire sans aucun diplôme.

Zone d'éducation prioritaire (ZEP). Créées en1982, les ZEP regroupent des écoles, des collèges, des lycées professionnels (quelquefois des lycées) dont le secteur de recrutement pose des problèmes sociaux particulièrement aigus et qui connaissent un échec scolaire important. Si l'on veut que les enfants des milieux défavorisés aient des chances égales, il faut faire plus pour eux que pour les autres, on parle alors de discrimination positive. 1

Contrat éducatif local (CEL), concerne les activités offertes aux enfants et aux jeunes en dehors des heures scolaires. Il contribue au volet éducatif de la politique de la Ville pour développer des projets de sensibilisation artistique en lien avec les associations et l'institution scolaire, telles que les classes de ville.

Classes culturelles, concernent en majorité l'école primaire. Il s'agit de déplacer la classe dans son ensemble avec son enseignant pour une semaine et de lui permettre de travailler avec une institution culturelle de création ou de conservation.

Classes à Projet Artistique et Culturel (Classes APAC) Une classe entière travaille autour d'un projet avec un artiste ou une structure culturelle (durée : quinze heures). Elles concernent principalement les écoles primaires, les lycées professionnels et les classes de sixième des collèges.

Ateliers artistiques, concernent les collèges et lycées. Pendant un an, des élèves volontaires vont travailler régulièrement, en général de deux à trois heures par semaine, avec un enseignant et un artiste ou un professionnel de la culture. La notion de projet prend ici tout son sens.

Jumelage ou Pôle d'exemple est une convention entre une institution culturelle locale (théâtre, musée...) et des établissements scolaires qui prévoit des activités variées pour les élèves et les enseignants (rencontres entre les personnels, journée d'information et de formation commune, rencontre des élèves avec des artistes, ateliers, documentation pédagogique, spectacles...). L'objectif est d'inscrire cette collaboration dans la durée et dans un projet d'ensemble cohérent.

Développement des services éducatifs dans les institutions culturelles (musées, archives, monuments historiques, centres d'art contemporain, organismes de spectacles) avec l'aide de personnels de l'Education nationale mis à disposition.2

1 Jean-Louis Auduc, Profession enseignant : le système éducatif, Hachette éducation, 2001, p. 209 - 2 Rectorat de Paris, 2002.

Points de vue

Mes parents avaient eux-mêmes été ouvriers, ils avaient de grandes difficultés à " y arriver " (ils comptaient tous les jours la recette, avec angoisse...), ne fermaient jamais leur commerce, trimaient comme des fous. [...] C'est sans doute au travers de la fréquentation de l'école privée - jusqu'en classe de première - que j'ai découvert bientôt dans la honte et l'humiliation qui me frappaient, à une époque où l'on ne peut que ressentir, non penser clairement, les différences entre les élèves. Différences qu'on ne relie pas, d'abord, à l'origine sociale explicitement, à l'argent et à la culture dont disposent les parents, et qu'on vit sur le mode de l'indignité personnelle, de l'infériorité et de la solitude. La réussite scolaire elle-même, dans ce cas, n'est pas vécue comme une victoire, mais une chance précaire, bizarre, une espèce d'anomalie, on est de toute façon dans un monde qui ne vous appartient pas. Comme enfant vivant dans un milieu dominé, j'ai eu une expérience précoce et continue de la réalité des luttes de classes. 1

Plutôt que de passer cette première journée de cours à parler de la liste des œuvres du programme et de l'orientation générale de notre cours, j'aimerais vous faire part de certains faits me concernant et que je n'ai jamais confiés à aucun de mes étudiants. Je n'ai aucune raison particulière d'évoquer ces faits et, jusqu'à l'instant où je suis entré dans cette salle et me suis assis devant vous, je ne savais pas encore si j'allais me décider à parler. Je peux, d'ailleurs, encore changer d'avis. Car comment pourrais-je justifier la divulgation à votre bénéfice des aspects les plus intimes de ma vie personnelle ? Il est exact que nous allons nous retrouver pour discuter de littérature trois heures par semaine durant les deux semestres à venir et je sais par expérience comme vous-même que dans de telles conditions de solides liens d'affection sont susceptibles de se créer entre nous. Toutefois, nous savons aussi que ceci ne me donne pas le droit de m'autoriser des propos qui risquent de sombrer dans l'impudence et le mauvais goût.
[...] Tout ce préambule ne vise pas à vous cacher que je suis fait de chair et de sang, ni à vous dire

que je suis fait de chair et de sang, ni à vous dire que je sais que vous l'êtes également. A la fin de l'année, vous vous serez même peut-être un peu lassés de mon insistance à souligner les liens existant entre les romans que vous lisez pour ce cours, même les plus excentriques les plus déroutants, et ce que vous savez de la vie.

[...] En vérité, si les romans qui vont être étudiés durant le premier semestre traitent tous à un degré plus ou moins obsessionnel du désir érotique, c'est que j'ai pensé que les lectures axées sur un sujet qui vous est relativement familier pouvaient vous aider à mieux situer ces livres dans le domaine de l'expérience et, en outre, à vous dissuader de les enfermer dans un monde inerte et artificiel de procédés narratifs, de motifs métaphoriques et d'archétypes mythiques. Pardessus tout, j'espère que la lecture de ces livres enrichira votre connaissance de la vie sous ses aspects les plus étonnants et les plus scandaleux. J'espère moi-même en retirer beaucoup.

Bon. Ayant ainsi tourner autour du pot, le temps me paraît venu de vous dévoiler l'indévoilable - l'histoire des désirs du professeur. Seulement, je ne peux pas le faire, pas sans réserve, avant de vous avoir expliqué, pour ma propre satisfaction, sinon pour celle de vos parents, pourquoi j'ai pu vous choisir comme mes spectateurs, mes jurés, mes confidents, pourquoi l'idée m'est venue de révéler mes secrets à des personnes qui n'ont pas la moitié de mon âge et, que sauf exception, je ne connais pas, ne les ayant jamais eu comme étudiants. Pourquoi m'embarrasser d'un public quand la plupart des hommes et des femmes préfèrent, soit ne les confier qu'à leurs confesseurs les plus sûrs, religieux ou profanes. En quoi est-il indispensable, ou simplement adéquat, que je me présente à vous, jeunes étrangers, non comme votre professeur mais comme le premier des textes à étudier du semestre ?

Permettez-moi de répondre en faisant appel à votre cœur.

J'aime profondément enseigner la littérature. Je me sens rarement aussi content que lorsque je suis ici avec mes fiches, mes textes annotés et des auditeurs comme vous devant moi. A mes yeux rien n'est vraiment comparable dans l'existence à l'atmosphère d'une salle de classe. Parfois, quand nous sommes en plein milieu d'un exposé et que l'un d'entre vous a, d'une simple phrase, disons pénétré au cœur du livre qu'il tient à la main, j'ai envie de m'écrier : " Chers amis, n'oubliez jamais cet instant précieux ! " Pourquoi ? Parce que lorsque vous aurez quitté l'université, les gens ne vont plus jamais - ou si rarement - vous parler ou vous écouter comme nous parlons et nous écoutons ici, dans cette pièce nue où veille l'esprit. De même, vous ne trouverez sans doute pas facilement l'occasion de parler ailleurs sans contrainte des questions qui ont compté le plus pour des hommes aussi réceptifs aux difficultés de la vie que Tolstoï, Mann ou Flaubert. Je doute que vous vous rendiez compte à quel point il est émouvant de vous entendre parler avec autant de sérieux et de réflexion de solitude, maladie, désirs, regrets, souffrances, illusion, espoir, passion, amour, terreur, corruption, calamité, mort... émouvant parce que vous avez dix-neuf ou vingt ans, parce que vous vivez presque tous dans de confortables foyers bourgeois et sans trop d'expériences destructrices à votre actif - mais aussi parce que, tristement, c'est peut-être la dernière chance qui vous reste de méditer et d'approfondir ces forces inexorables auxquelles le temps venu vous devrez faire face, que cela vous plaise ou non.

Ai-je rendu plus claires les raisons pour lesquelles j'estime que notre classe est, en vérité, le cadre le plus adéquat pour vous y présenter les étapes de mon histoire érotique ? Ce que je viens de vous dire justifie-t-il ma prétention à mettre à contribution votre patience et votre savoir ? Pour le dire plus simplement, ce qu'est l'église au vrai croyant, la classe l'est pour moi... Certains s'agenouillent pour dire leurs prières dominicales, d'autres portent des (talismans) chaque matin... et j'apparais trois fois par semaine ma cravate au cou et ma montre sur mon bureau pour vous enseigner les grandes œuvres de la littérature. Chère classe, oh, mes étudiants, [...] je ne souhaite qu'une chose : vous présenter les titres sur lesquels je me fonde pour assurer le cours 341 de littérature. Aussi indiscrètes, extra professionnelles, contestables que puissent vous apparaître certaine de mes révélations, je n'en désire pas moins, avec votre permission, poursuivre mon discours et vous rendre compte sans détour de l'existence que j'ai antérieurement mené comme être humain. Je suis tout dévoué à la fiction et je peux vous assurer qu'en temps utile je vous en dirai tout ce que je sais mais, en vérité, rien ne vit autant en moi que ma propre vie... 2

Années 1960

Si l'école aime à proclamer sa fonction d'instrument démocratique de la mobilité sociale, elle a aussi pour fonction de légitimer - et donc, dans une certaine mesure, de perpétuer - les inégalités des chances devant la culture en transmuant, par les critères de jugement qu'elle emploie, les privilèges socialement conditionnés en mérites ou en " dons " personnels.

Probabilité d'accès à l'enseignement supérieur selon l'origine sociale :

CSP des parents	
Ouvriers	1,4 %
Employés	9,5 %
Cadres moyens	29,6 %
Cadres supérieurs	58,5 %

étude réalisée en1961-1962. 3

L'existence d'une liaison [très forte] entre l'instruction et la fréquentation des musées suffit à attester que l'école peut seule créer ou développer (selon le cas) l'aspiration à la culture, même la moins scolaire... La carence de l'école est d'autant plus regrettable que, seule une institution dont la fonction spécifique est de transmettre au plus grand nombre les attitudes et les aptitudes qui font l'homme cultivé, pourrait compenser (au moins partiellement) les désavantages de ceux qui ne trouvent pas dans leur milieu familial l'incitation à la pratique culturelle. 4

Années 1970

Normalement, c'est à l'école que l'enfant fait sa première entrée dans le monde. Or, l'école n'est en aucune façon le monde et ne doit pas se donner pour tel ; c'est plutôt l'institution qui s'intercale entre le monde et le domaine privé que constitue le foyer pour permettre la transition entre la famille et le monde. C'est l'Etat, c'est-à-dire ce qui est public, et non la famille, qui impose la scolarité, et ainsi, par rapport à l'enfant, l'école représente le monde, bien qu'elle ne le soit pas vraiment. A cette étape de l'éducation, les adultes sont une fois de plus responsables de l'enfant, mais leur responsabilité n'est plus tant de veiller à ce qu'il grandisse dans de bonnes conditions, que d'assurer ce qu'en général on appelle le libre épanouissement de ses dons caractéristiques. [...] Dans la mesure où l'enfant ne connaît pas encore le monde, on doit l'y introduire petit à petit ; dans la mesure où il est nouveau, on doit veiller à ce que cette chose nouvelle mûrisse en s'insérant dans le monde tel qu'il est. Cependant, de toute façon, les éducateurs font ici figure de représentants d'un monde dont, bien qu'eux-mêmes ne l'aient pas construit, ils doivent en assumer la responsabilité, même si, secrètement ou ouvertement, ils le souhaitent différent de ce qu'il est. Cette responsabilité n'est pas imposée arbitrairement aux éducateurs ; elle est implicite du fait que les jeunes sont introduits par les adultes dans un monde en perpétuel changement. Qui refuse d'assumer cette responsabilité du monde ne devrait ni avoir d'enfant, ni avoir le droit de prendre part à leur éducation. 5

Chez les enseignants, est apparu un sentiment d'insécurité. Il coexiste avec la conscience de leur extériorité par rapport aux lieux où la culture se développe : l'usine, les mass media, les techniques, les grandes entreprises... L'enseignant flotte à la surface de la culture : il se défend d'autant plus qu'il se sait fragile. Il se raidit. Il est porté à renforcer la loi sur les frontières d'un empire dont il n'est pas sûr. [...] Dans le même temps, au moment où l'école perd des forces propres, une large opinion réclame d'elle la solution de deux des plus graves problèmes de la société contemporaine : une redéfinition de la culture, l'intégration de la jeunesse. 6

A l'école, les petits sous-prolétaires, toutes nationalités mêlées, réussissent assez mal. Notre intention n'est pas de faire ni le procès ni l'éloge de cette institution. S'il est vrai que ces enfants sont dirigés sur des “ voies de garage “, s'ils remplissent ces “ classes dépotoir “, dites de transition, passerelles, aménagées, etc., il est vrai aussi qu'il y a toujours des maîtres pour encourager et soutenir l'effort d'un élève. En imputant trop exclusivement l'échec scolaire dans la couche prolétarienne à une différence de niveau culturel, on occulte les causes affectives, pourtant connues, individuellement des psychologues, mais jamais analysées globalement. Si le facteur culturel était primordial, comment une partie des cadres serait-elle issue d'un paysannat peu lettré ? Pourquoi les petits étrangers arrivés en France à la fin de leur cycle primaire opèrent-ils rapidement la translation d'une langue à une autre et, se classant l'année suivante parmi les meilleurs, terminent-ils un cycle secondaire alors que leurs jeunes frères en sont exclus ? [...] Pour se consacrer convenablement à l'étude, il faut être en paix avec soi-même. C'était le cas des fils de paysans dont nul ne contestait les talents de cultivateurs, tandis que les enfants de la cité mobilisent leur énergie à résoudre des conflits intérieurs. En outre, l'école n'inculque plus des bases à une progression personnelle ultérieure ; elle inocule des initiations à la culture savante inutilisables en cas d'interruption prématurée du cursus scolaire. Le contenu et la forme de l'enseignement sont reçus, non comme des matériaux à acquérir, mais comme des éléments dont chaque découverte accroît le décalage avec les parents (“ A quoi ça *rythme* hein ! ce que l'on apprend à l'école, vous voulez me dire ? “). Les enfants renoncent,

inconsciemment, un peu plus tôt ou un peu plus tard, dans une mesure proportionnelle au degré d'infériorisation sociale des parents. Ce renoncement qui signifie : ne crains rien, je ne passe pas de l'autre côté de la barrière, je reste avec toi, répond au désir inconscient des parents de retenir les enfants de peur qu'en accédant à un statut supérieur, ils ne deviennent automatiquement leurs juges. Cependant cette attitude est durement reprochée aux intéressés car elle compromet l'espoir conscient d'une réussite compensatoire par l'intermédiaire de la seconde génération. Les comptes qu'il faut rendre à la société font, une fois de plus, le bilan d'un échec. 7

Années 1990

En proposant des activités socio-éducatives tous azimuts, en ouvrant l'école à l'ensemble des services locaux (culturels, sociaux, sportifs, policiers, psycho-médicaux), l'institution scolaire relègue, de fait à l'arrière plan, les objectifs cognitifs et les apprentissages scolaires ; elle tend à faire de l'établissement scolaire en ZEP un établissement polyvalent de quartier [...]. La dualité spatiale du système scolaire est renforcée : là, des établissements de plus en plus performants ; ici, des écoles au rabais et à petite vitesse. 8

Il est clair qu'on ne peut faire accéder les enfants des familles les plus démunies économiquement et culturellement aux différents niveaux du système scolaire, et en particulier au plus élevé, sans modifier profondément la valeur économique et symbolique des diplômes [...] ; mais il n'est pas moins clair que ce sont les responsables directs du phénomène de dévaluation qui résulte de la multiplication des titres et de leurs détenteurs, c'est-à-dire les nouveaux venus, qui en sont les premières victimes. Les élèves ou les étudiants issus des familles les plus démunies culturellement ont toutes les chances de n'obtenir, au terme d'une longue scolarité souvent payée de lourds sacrifices, qu'un titre dévalué ; et, s'ils échouent, ce qui est encore le destin le plus probable pour eux, ils sont voués à une exclusion sans doute plus stigmatisante dans la mesure où ils ont eu, en apparence, “ leur chance “ et où l'institution scolaire tend à définir de plus en plus complètement l'identité sociale ; plus totale dans la mesure où une part de plus en plus grande sur le marché du travail est réservée en droit, et occupée de fait, par les détenteurs, toujours plus nombreux, d'un diplôme (ce qui explique que l'échec scolaire soit de plus en plus vécu comme une catastrophe, jusque dans les milieux populaires).

[...] La diversification des filières, qui s'associe à des procédures d'orientation et de sélection de plus en plus précoces, tend à instaurer des pratiques d'exclusion douces ou, mieux, *insensibles*, au double sens de continues, graduelles, et d'imperceptibles, inaperçues tant de ceux qui les exercent que de ceux qui les subissent [...] en étalant le processus dans le temps, elle offre à ceux qui la vivent la possibilité de s'en dissimuler la vérité ou, du moins, de se livrer avec des chances de succès au travail de mauvaise foi par lequel on peut parvenir à se mentir à soi-même à propos de ce que l'on fait.

[...] Mais la diversification officielle (en filières) ou officieuse (en établissements ou en classes scolaires subtilement hiérarchisées, notamment à travers les langues vivantes) a aussi pour effet de contribuer à recréer un principe particulièrement dissimulé, de différenciation : les élèves bien nés qui ont reçu de leur famille un sens du placement bien affûté, et aussi les exemples ou les conseils capables de soutenir en cas d'incertitude, sont en mesure de placer leurs investissements au bon moment et au bon endroit, c'est-à-dire dans les bonnes filières, les bons établissements, les bonnes sections, etc. ; au contraire, ceux qui sont issus des familles les plus démunies, et en particulier les enfants d'immigrés, souvent livrés complètement à eux-mêmes, dès la fin des études primaires, sont contraints de s'en remettre aux injonctions de l'institution scolaire, ou au hasard, pour trouver leur voie dans un univers de plus en plus complexe et ainsi voués à placer, à contretemps et à contresens, un capital au demeurant extrêmement réduit.

[...] L'école exclut comme toujours, mais elle exclut désormais de manière continue, à tous les niveaux du cursus [...] et elle garde en son sein ceux qu'elle exclut, se contentant de les reléguer dans des filières plus ou moins dévalorisées.

[...] (Les exclus) ne peuvent pas ne pas découvrir, plus ou moins vite, que l'identité des mots (“ lycée “, “ lycéen “, “ professeur “, “ études secondaires “, “ baccalauréat “) cache la diversité des choses ; que l'établissement où l'orientation les a placés est un lieu de regroupement des plus démunis ; que le diplôme qu'ils préparent est un titre au rabais [...] que le bac qu'ils ont obtenu, sans les mentions indispensables, les condamne aux filières mineures d'un enseignement qui n'a de supérieur que le nom, et ainsi de suite.

[...] Ceux qui, mus par le goût de la dramatisation ou par la recherche du sensationnel, aiment à parler du “ malaise lycéen “, en le ramenant par un de ces raccourcis de pensée prélogique qui

sévit si souvent dans le discours quotidien, au “ malaise des banlieues “, lui-même contaminé par le fantasme des “ immigrés “, touchent sans le savoir à une des contradictions les plus fondamentales du monde social en son état actuel : particulièrement visible dans le fonctionnement d'une institution scolaire qui n'a sans doute jamais joué un rôle aussi important qu'aujourd'hui, et pour une part importante de la société, cette contradiction est celle d'un ordre social qui tend toujours davantage à donner tout à tout le monde, notamment en matière de consommation de biens matériels ou symboliques, ou même politiques, mais sous les espèces fictives de l'apparence, du simulacre ou du simili, comme si c'était là le seul moyen de réserver à quelques-uns la possession réelle et légitime de ces biens exclusifs. 9

Une enseignante se demandait de quel droit elle allait enseigner l'histoire de France à sa classe de banlieue pleine d'Africains et de Maghrébins. “ À quoi cela peut-il leur servir ? “ D'abord, la même question pourrait lui venir pour des élèves français : “ À quoi cela leur sert-il ? “, surtout s'il n'y a pas d'avenir. Elle était prête à sacrifier cette matière, qu'elle aimait, pour ne pas être interpellée et parce qu'elle accordait d'avance aux élèves étrangers une force de vérité plus grande qu'aux autres (“ racisme “ à rebours qui n'est pas rare). Les étrangers, pour elle, devenaient l'Autre auquel on doit se soumettre, plutôt qu'un partenaire vivant face auquel on soutient son désir. Il a fallu qu'elle se sente plus reconnue, y compris par cette matière qu'elle aime, pour oser dire à ces élèves qu'ils sont en France, que ce pays veut faire connaître son histoire à ceux qu'il accueille. Ils objectent : “ Vous nous supposez intégrés, or vous savez que ce n'est pas le cas, qu'on est loin d'être Français. “ Elle persiste : “ Ce n'est pas comme Français que vous apprenez l'histoire de France, mais en tant que vous êtes présents, que vous vous formez dans ce pays. J'aime l'histoire et je suis là pour vous l'apprendre. D'ailleurs, vous aussi vous faites partie de cette histoire, de ce qui arrive à ce pays ; vous y “ arrivez “ comme une histoire ; il importe de connaître les lieux où l'on atterrit. Vous méritez mieux que d'atterrir dans un terrain vague... “. 10

1 Annie Ernaux, L'écriture comme un couteau, Stock, 2003, pp. 68-69 - 2 Philipp Roth, Professeur de désir, Gallimard, 1979, pp. 174-178 - 3 Pierre Bourdieu, Jean-Claude Passeron, Les héritiers, Minuit, 1964, p. 13 - 4 Pierre Bourdieu, Les musées et leur public, 1964 in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 631 - 5 Hannah Arendt, La crise de la culture, Gallimard, 1972, pp. 242-243 - 6 Michel de Certeau, ibid., pp. 112-115 - 7 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, pp. 326-327 - 8 Gérard Chauveau, Eliane Rogovas-Chauveau, “ La zone ou l'excellence “, Le Monde, 17 décembre 1992 - 9 Pierre Bourdieu, Patrick Champagne “ Les exclus de l'intérieur “ in Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, pp. 599-603 - 10 Daniel Sibony, Violence, Seuil, 1998, pp. 200-201.

Question

- Quelle est la finalité de ce qu'un enseignant transmet ? De ce qu'un médiateur transmet ?
- Puisque l'école devrait, à elle seule, compenser le déficit familial et développer l'aspiration à la culture, comment peut-elle y associer les acteurs culturels ?
- Si “ la mise à distance “ du réel est une des spécificités de la situation éducative, comment valoriser ce type de détour avec tous les publics ? Et, parallèlement, comment favoriser des mises en situation réellement formatrices ?

voir Acculturation, Capital culturel, Démocratisation culturelle, Intégration, Lecture, Légitimité culturelle, Socialisation.



Education populaire

Introduction

Convoquer le peuple au pouvoir, c'est l'inviter au savoir. 1

Ce qu'il faut combattre de toutes nos forces, c'est l'ignorance, la routine, les préjugés que nous rencontrons sur la route du progrès. Ce qu'il faut pour les combattre, c'est l'éducation des masses. 2

Après la Première Guerre mondiale, les questions de loisirs et de culture se substituent à celle de l'instruction. 3

Tout se passe comme si s'était établie une séparation entre une culture pour l'élite [...] et une culture pour la masse. Cette coupure ne peut certainement pas correspondre à la visée d'une civilisation. Ce serait inquiétant. 4

On dit que l'éducation populaire c'est l'éducation du peuple par le peuple et avec le peuple ; c'est cette définition de l'éducation populaire que je retiendrai parmi toutes celles qui existent. 5

L'éducation populaire côtoie le monde ouvrier mais ne le rencontre pas [...]. Elle se forge dans le creuset des classes moyennes et dans les luttes de faction. 6

L'éducation populaire ne peut pas se contenter de se définir comme n'étant ni l'espace de l'éducation nationale ni celui de la culture. 7

(A la Libération), il fallait faire “ culture de tout bois “ : le théâtre, la presse, la radio, la télévision ; absolument tous les moyens devaient être mis à disposition dans l'idée de développer le sens critique. 8

L'éducation populaire, qui est une des racines historiques de l'animation socioculturelle des animateurs, se fonde sur l'idée que l'émancipation sociale et l'émancipation politique passent par l'émancipation culturelle. 9

La démarche d'éducation populaire peut et doit contribuer à réduire les inégalités d'accès au savoir et à la culture tout en favorisant des pratiques citoyennes déterminantes pour une transformation sociale. 10

1 Eugène Varlin (1865) in Citoyens, chiche ! Le livre blanc de l'éducation populaire, éditions Ouvrières, 2001, p. 24 - 2 Citoyens, chiche! ibid., p. 21 - 3 Jacques Charpentreau, Pour une politique culturelle, Editions Ouvrière, 1967, in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 632 - 4 Alain Manac'h in Citoyens, chiche ! ibid., p. 23 - 5 Geneviève Poujol, L'éducation populaire : histoires et pouvoirs, Editions Ouvrières, 1981 - 6 Citoyens chiche ! ibid., p. 37 - 7 Franck Lepage, L'éducation populaire ou la culture en actions, INJEP, 1997, p. 38 - 8 Franck Lepage, ibid., p. 40 - 9 Jean-Marie Mignon, le métier d'annimateur, Syros, 1999, p. 11 - 10 Marie-George Buffet, Instruction n°98-221JS du 08/12/98.

Définition

L'éducation populaire peut se définir comme un projet de démocratisation de l'enseignement porté par des associations dans le but de compléter l'enseignement scolaire et de former des citoyens. 1

Les mouvements d'éducation populaire sont nés dans la deuxième moitié du XIXe siècle, au moment où l'Etat s'efforce d'organiser des classes pour adultes. Il ne s'agit pas seulement d'une transmission de savoirs aux adultes mais aussi de la nécessité pour la classe ouvrière de prendre conscience de sa réalité propre au moment où cette classe apparaît. A l'origine, l'éducation populaire est envisagée comme une éducation démocratique dont l'enjeu est de former une " élite " ouvrière (laïque ou catholique) capable de transformation sociale. Le but visé est pédagogique et citoyen. A travers des institutions d'éducation populaire (les universités du peuple - qui sont nées après l'affaire Dreyfus de la volonté d'un certain nombre d'intellectuels d'éduquer le peuple puisque la République, qui a menti, a failli à sa mission - et les bourses du travail) ainsi qu'à travers l'éducation mutuelle, un système d'apprentissage collectif est mis en place. Ce qui est combattu, c'est l'ignorance, les préjugés, les superstitions ; ce qui est développé, c'est un mode de participation à la vie sociale. L'éducation populaire est l'héritière de trois courants historiques : le courant laïc, celui du catholicisme social et celui du mouvement ouvrier.

Après la Première Guerre mondiale, les questions de loisirs et de culture se substituent à celle de l'instruction. Avec la montée du fascisme et du nazisme, la culture devient un enjeu politique. La notion de culture populaire s'élabore, une nouvelle forme d'éducation populaire par les loisirs naît.

Quelques dates

1936 - Création du sous-secrétariat d'Etat aux Loisirs et aux Sports par Léo Lagrange. L'enjeu est de faire que " l'ouvrier, le paysan, le chômeur trouvent dans le loisir, la joie de vivre et le sens de leur dignité ".
1943 - Première subvention et premiers postes mis à disposition des fédérations d'éducation populaire par l'Etat.
1944 - Création du ministère de la Jeunesse et des Sports (inclut la Direction de la culture populaire)
1959 - Création du ministère des Affaires culturelles, les bureaux de l'Education populaire lui sont rattachés.
1961 - Un clivage apparaît entre l'action culturelle et l'éducation populaire dont le " pédagogisme " semble incompatible avec la dimension artistique et culturelle.
1964 - Les bureaux de l'Education populaire sont de retour à la Jeunesse et aux Sports.
A la Jeunesse et aux Sports, on utilise le qualificatif de " socio-éducatif ", au ministère de la Culture celui de " culturel ". Entre les attributions du ministère de la Jeunesse et des Sports et celles du ministère de la Culture existe une zone d'incertitude. Celle-ci concerne le champ d'activité d'associations qui se sont réclamées de l'Education populaire.

Jusqu'à la fin des " Trente glorieuses ", et jusqu'au moment où les classes moyennes profitent de l'ascension sociale, l'adhésion aux valeurs " méritocratiques " perdure. Mais avec l'installation de la crise économique et la transformation du monde social qui l'accompagne, les fédérations d'éducation populaire se sont de nouveau repositionnées. Confrontées à une baisse du nombre de leurs adhérents, à la marchandisation des loisirs, de la culture, de la formation et des vacances, la professionnalisation de leurs personnels s'est généralisée. L'intervention socioculturelle (qui misait pour une bonne part sur le volontariat des participants qui répondait " en miroir " au volontariat des animateurs) se transforme de plus en plus en intervention sociale. 2

Le 30 juin 1999, Catherine Trautmann et les présidents de huit fédérations d'éducation populaire signent une charte " afin de renforcer l'action en matière d'éducation artistique et culturelle, de médiation, de développement des pratiques amateurs, d'animation et de qualification des réseaux ".

A la suite des élections législatives de mai 2002, le ministère de la Jeunesse et des Sports est scindé en deux. Le ministère des Sports est créé. La direction de l'Education Populaire et de la Jeunesse intègre le ministère de la Jeunesse, de l'Education nationale et de la Recherche.

1 Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunod, 1996, p. 111 - 2 d'après Citoyens, chiche ! Le livre blanc de l'éducation populaire, éditions Ouvrières, 2001.

Points de vue

Au départ il y a bien, dans ces universités populaires, une notion d'émancipation individuelle. Emancipation individuelle par l'accès au savoir, grâce à des cours, des conférences, des concerts et des représentations théâtrales, et par la volonté

ette coupure ne peut certainem

de “ faire descendre l’intelligence des sommets “. Cette notion d’émancipation individuelle va se transformer en émancipation collective, applicable à toute la classe ouvrière. C’est pourquoi l’objectif de communication sociale (qui s’opère par l’instruction) s’est transformé en objectif de transformation sociale. Ainsi, les universités populaires marquent l’échec de l’éducation populaire : il n’y a pas eu de véritable échange entre le milieu intellectuel et le milieu ouvrier ; quatre ans après la création de la première université populaire, elles sont toutes désertées par les ouvriers désirant sans doute revendiquer, avant tout, leur existence sociale. 1

C’est une notion qui (a) un passé, mais qui se caractérise par son flou relatif jusqu’à aujourd’hui ; or, il me semble qu’il est possible de lui donner une définition modeste. C’est une mission que je qualifierai à la fois d’humaniste et de civique, ce qui n’est pas tout à fait synonyme, qui est donnée aux activités péri et post-scolaires. S’il y a le mot “ éducation “, ce n’est pas par hasard ; si l’on dit “ Education populaire “ et pas “ Culture populaire “ [...]. Dans “ Education populaire “, il y a forcément un rapport éventuellement conflictuel avec l’Education Nationale. Dans “ Education populaire “, il y a l’idée qu’il pourrait y avoir d’autres lieux que l’éducation nationale [...]. 2

Il y a un problème de mots : l’Education populaire est différente de l’Instruction publique, pour laquelle il y a un ministère, celui de l’Education nationale ; elle est différente de l’élaboration d’un patrimoine artistique, pour laquelle il y aura plus tard un ministère, celui de la Culture ; elle est différente de l’insertion et de la réparation sociale, pour lesquelles il y a aussi un ministère, aujourd’hui celui des Affaires sociales. [...] Le double problème d’identité du ministère vient à la fois du fait qu’il est conceptuellement cerné par trois termes qu’il ne peut se permettre de revendiquer : l’Education, la Culture, l’Action Sociale, qui définissent pourtant son action. 3

Si l’éducation populaire se définissait à partir de ses pratiques, on constaterait que celles-ci ont toujours cours mais qu’elles sont le plus souvent développées à partir d’associations qui ne se réclament pas de l’éducation populaire. Aujourd’hui, le soutien scolaire, les boutiques de droit, l’alphabétisation, les universités populaires, nouvelles manières, sont l’apanage d’associations qui, pour la plupart, ne sont pas dans la tradition de l’éducation populaire. Par contre, pour accomplir les missions d’insertion sociale et économique dans le cadre des différents dispositifs mis en place depuis une dizaine d’années, les associations d’éducation populaire sont souvent en bonne place, mais elles n’ont pas l’apanage de ces pratiques sur le terrain et se retrouvent sur le



terrain en concurrence avec d'autres institutions éducatives. De plus, confrontées à l'accomplissement de missions de service public, dans des cadres relativement rigides, leurs capacités d'innovation sont relativement limitées. 4

La première version de l'Université populaire date de la fin du XIXe siècle, à l'époque de l'affaire Dreyfus. Des professeurs, des intellectuels, des historiens, des écrivains, des philosophes y proposaient des cours gratuits à destination de ce qu'il était alors convenu d'appeler la classe ouvrière. La seconde version vise des objectifs semblables bien qu'actualisés : démocratiser la culture et dispenser gratuitement un savoir au plus grand nombre. La culture y est vécue comme un auxiliaire de la construction de soi, non comme une occasion de signature sociale.
Le désir de savoir est considérable : les débats, les forums, les rencontres, les séminaires, les universités d'été, les succès de librairie des classiques latins ou des essais, la multiplication des collections d'idées chez les éditeurs, tout témoigne d'une authentique et pressante demande. L'offre oscille entre l'élitisme de l'université et l'improvisation des cafés philo, l'une reproduisant le système social et sélectionnant ceux auxquels elle réserve les places dans le système, l'autre réduisant souvent la pratique philosophique à la seule conversation.
L'université populaire retient de l'université traditionnelle la qualité des informations transmises, le principe du cycle qui permet d'envisager une progression personnelle, la nécessité d'un contenu transmis en amont à tout débat. Elle garde du café philosophique l'ouverture à tous les publics, l'usage critique des savoirs, l'interactivité et la pratique du dialogue comme moyen d'accéder au contenu.
La gratuité est le principe de base : pas d'âge requis, ni de titres ou de niveaux demandés, pas d'inscription ni de contrôle des connaissances, pas d'examens, ni de diplômes délivrés. Le cours est dispensé une fois par semaine sur une séance de deux heures : la première est un exposé argumenté, la seconde une discussion de celui-ci. 5

1 Auteur non identifié - 2 Pascal Ory in L'éducation populaire ou la culture en actions, INJEP, 1997, p. 33 - 3 Franck Lepage in L'éducation populaire ou la culture en actions, ibid. p. 39 - 4 Geneviève Poujol, ibid., pp. 113-114 - 5 http://perso.wanadoo.fr/michel.onfray/UPcaen.htm

Question

- La médiation culturelle est-elle capable de reprendre certains des objectifs de l'éducation populaire ?

voir Amateur, Animateur, Animation socioculturelle, Association, Besoin culturel, Citoyenneté, Loisirs, Lien social.


FREE
NOMAD

Emigré - Immigré

Introduction

Qu'est ce qui nous a métamorphosé ? De quand date notre métamorphose ? 1

Nous avons tout renié, de nous-mêmes, de nos ancêtres, de notre religion. 2

L'immigré et l'indigène [...] ont les mêmes problèmes, les mêmes difficultés, la même vision du monde, forgée dans les mêmes expériences, dans les bagarres de l'enfance, dans les déboires et les déceptions de l'école, dans la stigmatisation associée à la résidence dans un quartier " pourri " et à l'appartenance à une famille repérée. 3

L'immigré, c'est la honte. C'est la honte deux fois : la honte d'être ici... (et) la honte, c'est là-bas. C'est d'avoir quitté là-bas, c'est d'être parti de là-bas, c'est d'avoir émigré. 4

Tout le monde cache cela, se cache cela, émigrer reste toujours une faute. 5

Nous nous regardons les uns les autres, pas plus que cela ; nous nous rencontrons dans la maison et encore chacun a ses heures... On vit ensemble et c'est tout. 6

Ni d'ici, ni d'ailleurs, chassé de ça, non arrivé là. 7

A présent, qu'allons-nous devenir sans Barbares ? Ces gens-là, c'était une espèce de solution. 8

L'école est, pour les jeunes immigrés, l'occasion de découvrir et de vivre leur pleine appartenance de droit à la société française [...] et leur pleine exclusion de fait, affirmée dans les verdicts scolaires. 9

Au fur et à mesure que la France devient un pays d'immigration massive, vers la fin du XIXe siècle, la figure du travailleur étranger retient toute l'attention des pouvoirs publics et de l'opinion. 10

L'immigré est d'abord un émigré. 11

Le projet migratoire est aussi un projet d'accès à la modernité. 12

1 Un travailleur immigré in Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 826 - 2 Un travailleur immigré in Pierre Bourdieu, ibid., p. 834 - 3 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 83-84 - 4 Un travailleur immigré in Pierre Bourdieu, ibid., p. 836 - 5 Un travailleur immigré in Pierre Bourdieu, ibid. p. 836 - 6 Un travailleur immigré in Pierre Bourdieu, ibid., p. 837 - 7 Sadegh Hedayat, La chouette aveugle, José Corti, 1953 - 8 Constantin Cavafy - 9 Pierre Bourdieu, ibid., p. 225 - 10 et 11 Denys Cuche, Pluriel Recherche, Cahier n° 2, 1994 - 12 Dominique Schnapper, La France de l'intégration, Gallimard, 1991, p. 95.

Définition

La notion d'étranger est définie en fonction d'un critère de nationalité et se fonde sur la situation juridique de la personne au regard du droit de la nationalité : est étranger toute personne qui n'a pas la nationalité française. Ainsi, un étranger peut acquérir la nationalité française au cours de sa vie. L'appareil statistique l'enregistre alors comme " Français par acquisition ", par opposition aux Français de naissance.

L'immigré réfère, quant à lui, a une notion de flux : on parle de " courant migratoire ". Cependant, on peut définir une population vivant en France issue de l'immigration. Le Haut conseil à l'intégration a préconisé l'utilisation et, à terme, l'institutionnalisation de la catégorie statistique d'immigré, fondée sur le double critère de la nationalité et du lieu de naissance : " est immigrée toute personne née étrangère, dans un pays étranger, qui vit en France ". 1

La situation de l'immigration aujourd'hui est le prolongement de la situation coloniale d'hier. La permanence en France d'une population immigrée impose de s'interroger sur l'objet dont on parle. Car c'est presque toujours une constante sur l'immigré et sur les conditions de vie de l'immigration de faire abstraction de l'émigré et des conditions sociales génératrices de l'émigration.
De fait, on ne peut s'intéresser au mécanisme social de l' "immigration" sans prendre en compte son corollaire l' "émigration". L'arrivée ici se traduit par un départ là-bas. Ici, comme là-bas, des transformations sociales, économiques, culturelles et politiques accompagnent ces mouvements de personnes (histoire sociale de l'émigration) et les trajectoires individuelles qui les constituent. Ces deux phénomènes sont "aussi indissociables que le recto verso de la même feuille et pourtant très différents en apparence, au point qu'on croit pouvoir comprendre l'un sans connaître l'autre" écrit le sociologue Abdelmalek Sayad.

On a l'habitude de distinguer l'immigration de travail (fonction première de l'immigration : apport de main-d'œuvre) et l'immigration familiale (immigration de peuplement) mais cette distinction est arbitraire car l'une entraîne, nécessairement, l'autre.

Immigrer, c'est immigrer avec son histoire (l'immigration étant elle-même partie intégrante de cette histoire), avec ses traditions, ses manières de vivre, de sentir, d'agir et de penser, avec sa langue, sa religion ainsi que toutes les autres structures sociales, politiques, mentales de sa société, les premières n'étant que l'incorporation des secondes, bref avec sa culture. 2

Mais dans le pays d'immigration (en l'occurrence la France), cette culture va se retrouver en compétition avec la culture " française " endogène. Et, malgré le " dogme " quasi absolu du relativisme culturel, il faut bien reconnaître qu'ici cette culture exogène ne permet pas d'en espérer les mêmes profits et les mêmes avantages que dans le pays d'origine. Ici, l'immigré (dont l'origine était, initialement, la plupart du temps, paysanne) est en défaut de capital culturel et tout spécialement linguistique. C'est pourquoi la dichotomie immigrés / nationaux est si peu juste. L'opposition se situe - de fait - entre ceux qui ont et ceux qui n'ont pas, entre dominés et dominants.

Mais, avec le temps, l'émigration finit, elle aussi, par avouer et par s'avouer ce qu'elle est fondamentalement, à savoir plus et autre chose qu'une simple émigration (une défection) d'une certaine quantité de force de travail ; elle finit par porter au jour toutes les autres dimensions, tous les autres aspects d'elle-même qu'il lui fallait masquer pour pouvoir se perpétuer. 3

- L'exemple de l'Afrique du Nord

Première immigration en provenance du monde sous-développé, Abdelmalek Sayad distingue trois " âges " de l'immigration algérienne en France qui aident à comprendre la genèse de ce qu'est l'immigré et ce qu'est l'immigration.

Premier âge : *une immigration ordonnée*

L'émigré est désigné parmi les " meilleurs " du groupe et est missionné par le groupe d'appartenance pour aller gagner de l'argent en France. Les séjours sont les plus courts possibles et il n'y a pas de recherche d'intégration : il s'agit de " paysans qui s'efforcent de traverser l'épreuve de l'émigration sans jamais se renier comme paysans et qui savent pourquoi ils se serrent la ceinture ". 4

Deuxième âge : *la perte de contrôle*

L'émigré rompt avec la communauté paysanne d'origine, l'émigration devient l'acte d'un individu agissant de son propre chef, elle devient une "aventure" fondamentalement individualiste. L'émigré n'apporte qu'une simple assistance à sa famille, il n'envoie plus la totalité de ses gains. L'émigration change de signification et de fonction. Les séjours s'allongent jusqu'à devenir quasi permanents. Le paysan est " dépaysannisé ", une nouvelle identité sociale s'impose à travers notamment

les fiches de salaire : émigré installé dans la condition de l'émigré. Le retour au pays pour les vacances, il le vit en " étranger " dans un monde qui lui apparaît de plus en plus comme étrange. Parallèlement, il introduit au sein de son groupe de nouvelles attitudes. Il y a un choc en retour sur la société d'origine.

Troisième "âge" : *une " colonie " algérienne en France*
Le processus engagé s'accentue et se généralise à toutes les régions de l'Algérie, à tous. L'émigration s'accroît en volume et s'installe en France de manière permanente.

Ballottée entre deux " temps ", entre deux pays, entre deux conditions, c'est tout une communauté qui vit comme en " transit ". Condamnés à se référer simultanément à deux sociétés, les émigrés rêvent de cumuler, sans s'apercevoir de la contradiction, les avantages incompatibles de deux choix opposés : tantôt, idéalisant la France, ils auraient voulu qu'elle ajoute aux avantages qu'elle leur procure... tantôt, en idéalisant l'Algérie [...]. On comprend alors comment les contradictions entretenues avec les deux sociétés et comment les contradictions enfermées dans leur condition, certaines engendrées, d'autres transformées et aggravées par l'immigration, ne pouvaient qu'engager les émigrés à perpétuer, en dépit de démentis que leur apporte la réalité, l'illusion collective d'une émigration provisoire. En fait, c'est en travaillant à dissimuler et à se dissimuler la vérité de sa condition que l'émigration algérienne a fini par rassembler en France une population d'émigrés qui, comme à son insu, s'est constituée en une " petite société " relativement autonome. 5

1 Guide pratique de l'intégration, La Documentation Française, 2002, p. 10 - 2 Abdelmalek Sayad, La double absence, Seuil Liber, 1999, p. 18 - 3 Abdelmalek Sayad, ibid., p. 19 - 4 Abdelmalek Sayad, ibid., p. 66- 5 Abdelmalek Sayad, ibid., pp. 93-94.

Tableau 1 : Français, étrangers et immigrés résidant en France métropolitaine au recensement de 1999.

Ensemble de la population

	Citoyens français	Français de naissance	Français par acquisition	Etrangers	
Nés en France	51 342 494	800 354	5 2 142 848	509 598	52 652 446
Nés à l'étranger	1 559 715	**1 554 939**	3 114 654	**2 753 588**	5 868 242
Total	52 902 209	2 355 293	55 257 502	3 263 186	58 520 688

N.B : Le nombre d'immigrés s'obtient en additionnant les chiffres indiqués en gras dans les deux cases : 1 554 939 + 2 753 588 = 4 308 527
Source : Immigration et présence étrangère en France en 1999. André Lebon, La Documentation Française, 2000.

Points de vue

Les migrants ne viennent pas en France pour s'y créer une position sociale enviée de leurs voisins de palier, du moins dans un premier temps. Ils viennent travailler comme on monte à l'assaut, tout leur effort tendu vers l'amélioration de leur statut social là-bas, au pays d'origine, où se situe leur système de référence. Plus ils vont loin de chez eux, plus l'écart est grand entre les deux sociétés, plus ils sont disponibles à toute tâche. Ce sont les Marocains des palmeraies du sud qui curent à la pelle le fond des pétroliers dans le port de Rotterdam. Car tout ce qu'ils font ici de sale ou de pénible, personne là-bas n'en est témoin et nul n'en trahira le secret. L'échelle de considération n'a de cours que local. [...] Les étrangers ne sont pas seulement poussés par l'appât du gain et ils ne rapportent pas seulement, lors des retours d'été, en voiture ou en avion, quelques signes extérieurs de richesse. Ils sont venus à la conquête de la modernité. En quittant un pays aux techniques inférieures à leurs yeux, ils ont abandonné, plus encore qu'un statut personnel, le stade de l'évolution nationale auquel ils n'appartiennent plus. Ils participent désormais de la haute technicité et de son prestige. C'est en initiés de la civilisation moderne qu'ils retourneront au pays, eux qui construisent les autoroutes, les tours et les automobiles. 1

Les émigrés de première génération qui sont venus en France avant la crise acceptent souvent, avec une relative résignation, le chômage qui les frappe aujourd'hui, en grande partie parce qu'ils se sentent encore étrangers en France (les femmes notamment sont nombreuses à ne pas savoir parler français). Il n'en est pas de même

de leurs enfants qui n'ont connu que la France et qui revendiquent d'être traités comme n'importe quel Français. C'est parce qu'ils se sentent intégrés qu'ils vivent mal leur non intégration objective. Ils vivent comme une injustice le chômage qui les frappe plus fortement que les autres Français : sous qualifiés parce que, pour des raisons culturelles, ils sont en situation d'échec scolaire, ils dénoncent les employeurs qui, c'est le moins qu'on puisse dire, sont loin d'être disposés aujourd'hui à embaucher préférentiellement des jeunes d'origine étrangère. Ces jeunes, par leurs réactions, contribuent d'ailleurs involontairement à alimenter le cercle vicieux qui les marginalise. Se sentant exclus, ils sont conduits à adopter des comportements qui les excluent encore davantage, découragent du même coup les rares bonnes volontés qui se manifestent à leur égard : les locaux qui sont mis à leur disposition sont souvent saccagés, les employeurs qui les embauchent doivent faire face à des problèmes spécifiques (vols, violence, etc.).
La situation de ces banlieues est le résultat de processus dont la logique n'est pas dans les cités elles-mêmes mais dans les mécanismes plus globaux comme, par exemple, la politique du logement ou la crise économique. C'est pourquoi ceux qui ont la charge d'agir localement - les travailleurs sociaux et les enseignants notamment - sont condamnés à dépenser beaucoup d'énergie pour des résultats souvent dérisoires, les mécanismes généraux défaisant sans cesse ce qu'ils essayent de faire. C'est pourquoi aussi la création d'un ministère de la Ville est sans doute une solution plus médiatico-politique que réelle. 2

" Idéalement ", l'immigration et l'immigré n'ont de sens et de raison d'être que s'ils " rapportent " plus qu'ils ne " coûtent ". Comment maximiser les " profits " (surtout économiques) et minimiser les " coûts " (surtout sociaux et culturels), ce n'est pas là seulement une question de pure économie dont traitent explicitement les économistes, mais une question virtuellement contenue dans tous les propos sur l'immigration. 3

Dans la société française, receveuse de manœuvres étrangers, il s'est créé, sous-jacente et implicite, une hiérarchie ethnique en rapport à la fois avec l'ordre de prestige des nations et l'ancienneté du séjour, chaque nouvelle couche prenant place en bas de l'échelle tandis que la précédente s'élève dans le mouvement ascendant. Actuellement, les Italiens ont pratiquement disparu du sous-prolétariat au profit des classes moyennes, les Espagnols les ont remplacés au sommet, suivis par les Portugais, puis par les autres (Africains, Maghrébins, Turcs) au-dessous desquels demeurent, échappant au roulement, sempiternellement taxés de la moindre considération, les Algériens. Bien que schématique, cette échelle correspond à une réalité, visible, par exemple, sur un chantier. Mais dans la Cité où, néanmoins, cette perception n'est pas plus absente qu'ailleurs, l'ordre des ethnies est bousculé, bouleversé, inversé. Les nationaux sont les grands perdants de cette aventure. Ils occupent une position inconfortable coincée entre la conscience d'appartenir à la nation dominante et le sentiment d'y avoir perdu leur place, désormais réservée en son rang le plus bas. Ils se sentent déclassés et floués [...]. 4

En tout cas, *l' "étranger" est une réserve d'images, une façon d'images - de soi et du monde*. Le supporter, ou faire avec, c'est pouvoir s'imaginer autrement qu'en idéal. (L'idéal est un blocage imaginaire, une image morte à force d'être indépassable.) Et la tendance à exclure cet *étranger*, d'une exclusion parfois haineuse, tient au fait qu'il nous rappelle notre misère. 5

1 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, pp. 227-228 - 2 Patrick Champagne, " La vision médiatique " in Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 77 - 3 Abdelmalek Sayad, " Coûts et profits de l'immigration " in Pierre Bourdieu, ibid., p. 270 - 4 Colette Pétonnet, ibid., pp. 297-298 - 5 Daniel Sibony, Violence, Seuil, 1998, p. 177.

Questions

- Quel " champ des possibles " s'ouvre à un émigré démunis culturellement quand il s'installe dans un pays occidentalisé ?
- La double culture, est-elle une richesse ou un handicap ? Pour qui ?
- Comment le médiateur culturel peut-il travailler avec les associations de proximité et les partenaires artistiques et culturels pour intégrer les mémoires immigrées dans la mémoire nationale ? Pour les faire considérer comme une richesse patrimoniale participant à l'identité territoriale ?
- L'art n'est-il pas toujours à l'écoute des cultures autres ? La culture n'est-elle pas, par essence, métisse ?

voir Acculturation, Contrat de Ville, Citoyenneté, Démocratie, Démocratie culturelle, Identité(s), Intégration, Interculturel, Lien social, Multiculturalisme, Politique de la Ville, Relativisme culturel.

Equipements culturels

Introduction

1680 - Fondation de la Comédie Française. 1

Créé par décret du 27 juillet 1793, le “ Muséum central des arts “ est inauguré dans la grande galerie du Louvre le 10 août de la même année [...]. 2

Un musée est un miroir colossal dans lequel l’homme se contemple sous toutes les faces, se trouve littéralement admirable et s’abandonne à l’extase. 3

La nudité de l’escalier les rendit graves. Un huissier superbe, en gilet rouge, la livrée galonnée d’or, qui semblait les attendre sur le palier, redoubla leur émotion. Ce fut avec un grand respect, marchand le plus doucement possible, qu’ils entrèrent dans la galerie française... 4

Inciter les établissements culturels à conquérir les publics des quartiers. 5

Sous peine de s’y sentir déplacés, ceux qui pénètrent dans un espace doivent remplir les conditions qu’il exige de ses occupants. 6

Les écomusées deviennent un moyen d’éducation communautaire au service d’un territoire, d’une localité, d’un quartier, soucieux de sauvegarder et de valoriser leur genre de vie et de promouvoir leurs projets collectifs. 7

En 1998, 6 060 000 visiteurs au musée du Louvre, 2 724 000 au musée d’Orsay, 2 685 000 au château de Versailles... 8

Comme les musées, les bibliothèques sont un refuge contre le vieillissement, la maladie, la mort. 9

Depuis qu’on a fait des musées pour créer des chefs-d’œuvre, il ne s’est plus fait de chefs-d’œuvre pour remplir les musées. 10

1 Le Petit Robert 2, Le Robert, 1999, p. 488 - 2 Germain Bazin, La peinture au Louvre, Somogy, 1974, p. 55 - 3 Georges Bataille in Jacques Henric, La peinture et le mal, Grasset, 1983, p. 101 - 4 Emile Zola, L’Assomoir, Gallimard, Folio, 1978, p. 98 - 5 Bernard Latarjet, L’aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 64 - 6 Pierre Bourdieu, “ Effets de lieu “ in La misère du monde, Seuil, 1993, p. 166 - 7 Hervé Carrier, Lexique de la culture, Desclée, 1992, p. 246 - 8 Les visiteurs du Louvre, Musée du Louvre service culturel, 1999, p. 5 - 9 Jean Genet - 10 Quatremère de Quincy, Considérations morales sur la destination des ouvrages de l’art, [1ère édition 1815], Fayard, 1989.



Définition

L'urbanisme désigne comme équipements culturels au sens strict l'ensemble des bâtiments ou aménagements ayant vocation à l'animation culturelle : biblio(média)thèques, salles des fêtes, cinémas, théâtres, maisons de la culture, musées, etc. 1

Pour Pierre Bourdieu, les " *résistances* " et les " *réticences* " des populations défavorisées à l'égard des établissements culturels renvoient à un sentiment " *d'inaptitude* " ainsi qu'à une " *indignité* " éprouvée. Ne possédant ni le capital, ni le goût de la pratique culturelle, ils sont et se maintiennent en position *d'"exclusion* ".

Si, par exemple, la présentation d'œuvres de différents niveaux semble capable d'attirer un nouveau public, un effort pour réduire la difficulté des œuvres présentées (c'est-à-dire abaisser le niveau de l'offre) en fournissant à tous les visiteurs, et surtout à la fraction la moins cultivée d'entre eux, les adjuvants indispensables à la contemplation, peut sans doute faire accéder ceux qui viennent déjà au musée à un rapport plus facile et plus intense avec les œuvres, mais il ne faut pas attendre qu'une telle action suffise à surmonter les résistances et les réticences le plus souvent inspirées par le sentiment de l'inaptitude et, le mot n'est pas trop fort, de l'indignité qu'éprouvent si vivement ceux qui n'ont jamais pénétré dans ces hauts lieux de la culture de crainte de s'y sentir déplacés. 2

Des pressions sont exercées sur les institutions culturelles, fréquemment situées dans les centres-villes, pour qu'elles agissent auprès de groupes sociaux qu'elles ne touchent pas dans leur activité quotidienne et pour qu'elles élargissent leurs publics. C'est le sens notamment des jumelages préconisés par le ministère entre des musées, des conservatoires, des bibliothèques, des théâtres du centre-ville et des organisations sises dans les quartiers périphériques. C'est surtout la finalité des actions lancées par Catherine Trautmann en faveur de la " démocratisation culturelle ". L'un des leviers, qu'elle a utilisé, la charte du service public culturel, vise à remettre au goût du jour le souci d'élargissement de leur public. Au terme de ce texte qui s'impose aux directeurs d'établissements comme aux collectivités locales, l'octroi de subvention a une contrepartie : celle de multiplier les actions de formation, de travailler étroitement avec le tissu associatif de leur territoire d'implantation et avec les autres institutions culturelles, d'embaucher des médiateurs afin de toucher les personnes exclues du monde culturel, et enfin de sortir de leurs murs pour une diffusion au plus près de la vie des gens. 3

1 Youra Petrova, Lectures de villes, ministère de la Culture et de la Communication DEP, 1998, p. 78. - 2 Pierre Bourdieu, Les musées et leurs publics, 1964 in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 631 - 3 Pierre Moulinier, in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 10.ww

Etat des lieux

1 - Bibliothèques et médiathèques municipales

Elles ont pour tâche d'assurer l'égalité d'accès à la lecture et aux sources documentaires et de rendre leurs collections accessibles par tous les moyens appropriés.
A l'attention de publics qui ne fréquentent pas cet équipement (personnes âgées, jeunes défavorisés, populations immigrées...) différentes initiatives sont mises en œuvre : portage, bibliobus, animations culturelles (expositions, conférences, lecture de contes...).
A l'occasion de nouvelles créations ou extension, les bibliothèques se transforment souvent en médiathèques offrant de nouveaux types de documents : disques, cassettes audio et vidéo, cédéroms, accès à internet.
Le prêt : 80 % des bibliothèques ont instauré un droit d'inscription annuel, dont le montant est variable mais généralement limité pour ne pas être dissuasif. Dans la majorité des communes, il est assorti d'exception de gratuité pour les jeunes, les étudiants, les personnes défavorisées...
La consultation sur place est libre.

2 - Cinéma et audiovisuel

Le cinéma, loisir numéro un des Français. C'est parfois le seul pôle culturel ouvert toute l'année qu'une commune puisse offrir à ses administrés.
Les actions en direction des jeunes : Collège au cinéma, Ecole au cinéma, Les enfants du IIe siècle, Lycéens au cinéma, un Eté au cinéma ; menées en partenariat avec le Centre National de la Cinématographie (CNC) et les collectivités dans le cadre d'accords contractuels annuels ou d'une relation directe avec le ministère de l'Education Nationale et celui de la Culture.
Les actions en direction des personnes âgées : classiques du cinéma projetés en après-midi.

3 - Théâtre

A- Les réseaux institutionnels

Théâtres nationaux (5 dont 4 à Paris), Centres dramatiques (44 - 34 Centres dramatiques nationaux, 10 Centres dramatiques régionaux). Ils proposent les spectacles qu'ils créent, coproduisent ou

accueillent dans une ville ou une région donnée. Scènes nationales (69) recouvrent le réseau des établissements d'action culturelle. Outils d'une politique d'aménagement du territoire, leur mission est de s'affirmer comme des lieux de production artistique de référence nationale et d'organiser la diffusion et la confrontation des formes artistiques.

B- Les autres structures de diffusion

Théâtres missionnés. Le ministère de la Culture attribue le label à certains théâtres de ville et leur assure un soutien financier pour plusieurs années. Il s'agit de théâtres qui assurent une programmation de qualité, ouverte sur la création contemporaine, qui bénéficient d'un engagement fort de la municipalité et qui ont une direction artistique indépendante et ambitieuse (scènes conventionnées, nouveau label).
Centres culturels et théâtres municipaux. Ils sont animés par une équipe permanente, dotés d'une salle équipée permettant une programmation régulière, privilégiant la création locale. Ils sont financés par la municipalité.
Théâtres privés.
Compagnies avec lieu d'accueil sont des compagnies, souvent subventionnées, qui gèrent un lieu ouvert au public proposant leurs créations mais aussi une programmation plus vaste.

4 - Cirque et arts de la rue

Au moment où l'élargissement des publics est plus que jamais d'actualité, les arts de la rue et les arts de la piste apparaissent comme un des vecteurs de conquête d'un nouveau public. Parce qu'ils questionnent l'espace public, ils apportent une lecture renouvelée de l'art dans la ville. Les arts de la rue et les arts de la piste représentent un véritable phénomène de société.
Plus de 60 festivals et 2 000 spectacles sont diffusés chaque année en France par près de 1 000 compagnies (10 sont subventionnées par l'Etat).
29 % de la population assisteraient à un spectacle de rue par an contre 8 % pour un spectacle en salle. Quant au cirque, véritable art populaire, il vient juste après le cinéma en termes de fréquentation. On estime à 10 millions le nombre de spectateurs fréquentant le cirque chaque année.
L'implication des collectivités est déterminante puisque 49 % des spectacles des arts de la rue et des arts de la piste sont produits ou gérés par les municipalités.

5 - Danse

A - Enseignement

- Conservatoire national supérieur de musique et de danse
- Conservatoires nationaux de régions (CNR). Au sein des 34 CNR, la danse classique est enseignée dans 32 d'entre eux, la danse contemporaine dans 16 (avec la danse classique) et le jazz dans 2 (avec le classique et le contemporain).
- Ecoles nationales de musique (ENM) : sur un total de 107 ENM, la danse est enseignée dans 73 d'entre eux. La danse classique est enseignée dans 69 ENM, la danse contemporaine dans 24 (en général avec le classique) et le jazz dans 12 (avec le contemporain).
- Les Ecoles municipales agréés (EMMA) sont au nombre de 244. Sur 244 EMMA, la danse est enseignée dans 114 d'entre eux : le classique dans 106, le contemporain dans 36 (en général avec le classique sauf 8 exceptions) et le jazz dans 27.

L'Etat fixe les modalités de fonctionnement pédagogique des établissements. Le cursus des études est structuré en 3 cycles.
- activité d'éveil corporel pour les enfants de 4 à 5 ans ;
- activité d'initiation seulement pour les enfants de 6 à 7 ans ;
- activité à partir de 8 ans.

B - Les structures permanentes de création

a. Les Centres chorégraphiques nationaux. Ils sont au nombre de 19 et ont des missions de création, de diffusion, de formation et de sensibilisation.
b. Les ballets de la Réunion des théâtres lyriques de France (5) ;
c. Les chorégraphes et Compagnies associées à une structure de diffusion de spectacle vivant (10) ;
d. Les résidences de création chorégraphique. (Il existe trois types de résidence : Résidence de création, Résidence mission, Résidence implantation) ;
e. Les missions de sensibilisation des publics (cinq compagnies concernées) ;
f. 76 aides aux projets de création sont attribuées chaque année ;
g. 25 aides environ sont attribuées chaque année à des compagnies indépendantes ;
h. 10 Centres de musiques et danses traditionnelles (CMDT) sont conventionnés.

6 - Musique

L'enseignement spécialisé de la musique concerne la quasi totalité des villes. Deux types de structures existent : le service public et les écoles associatives assumant des missions de service public et bénéficiant de financement des collectivités, parfois de l'Etat, notamment sur des projets spécifiques dans le cadre de la politique de la Ville.

a. Le service public

Hors enseignement supérieur, du ressort de l'Etat, il s'agit des écoles de musique créées au XIX° siècle par les communes et plus récemment par des conseils généraux. Il existe une douzaine d'écoles départementales. 200 écoles municipales sont agréées par l'Etat. Elles sont financées par les communes et bénéficient parfois de financement provenant des conseils généraux et/ou de financement d'Etat à travers la politique de la Ville. 34 conservatoires nationaux de région (CNR) en France, implantés surtout dans les capitales régionales et en Ile-de-France.

Ces établissements accueillent de 800 000 à 1 million d'élèves et ne satisfont pas à tous les besoins.

b. Le monde associatif

Il concerne plusieurs millions de pratiquants. On y recense toutes les esthétiques et les objectifs les plus variés : de la vie sociale à la finalité professionnelle.

On y trouve : les harmonies, batteries-fanfares, écoles d'accordéons, de musiques traditionnelles, les lieux de pratiques des musiques actuelles et amplifiées.

Souvent, ils remplissent des missions de service public et bénéficient de financement public.

Leur fonctionnement est plus souple que celui des écoles du service public.

La place que la musique occupe dans notre société, et singulièrement les musiques amplifiées, exprime, à sa façon, des évolutions qui ont amené les écoles du service public à s'interroger et, dans le même temps, à valoriser la “ philosophie “ des musiques amplifiées : développement de la créativité, recherche de la qualité du son, pratique collective, expression collective dès le début de l'apprentissage, cursus personnalisé, etc.

7 - Musiques actuelles

Pour une collectivité territoriale, la décision d'engager une action publique dans le champ des musiques actuelles est le fruit d'une volonté proprement politique. Dans ce domaine, les collectivités locales ont devancé l'Etat dans la mise en œuvre de nouvelles initiatives et en sont aujourd'hui les principaux financeurs.

Les musiques actuelles et amplifiées forment un champ d'action culturelle peu exploité et qui concerne principalement la jeunesse. Leur dimension relationnelle, sociale et humaine est déterminante, par dessus tout lorsqu'elle prend la forme d'une entreprise collective (enregistrement ou concert, par exemple).

Elles naissent et se régénèrent à partir des pratiques amateurs. Elles ne se situent donc pas dans une démarche de conservatoire de musique ou de diffusion de type lyrique.

Depuis une quinzaine d'années, de nombreuses expériences musicales d'origine et d'ambition très diverses ont bénéficié d'un solide ancrage territorial, en particulier grâce au public en augmentation. Ce phénomène allant en s'accélérant avec la déconcentration et la décentralisation qui ont fait émerger un nouveau champ d'activités : festivals, collectifs d'artistes, labels indépendants et petits producteurs en région dont les lieux de diffusion et d'accompagnement constituent une base déterminante.

Les lieux de musiques amplifiées et actuelles constituent la première génération d'équipements dont le financement public n'est pas l'unique levier puisque les budgets de fonctionnement sont souvent autofinancés.

Ils sont généralement polyvalents : lieux de diffusion, de répétition, des nouvelles technologies du multimédia.

8 - Musée et arts plastiques

Institution séculaire, le musée tient une place centrale dans la vie culturelle d'une région ou d'une commune. Tantôt lieu de mémoire en lien avec le patrimoine et les savoir-faire, tantôt s'ouvrant sur la création artistique, le musée exerce un rôle à la fois éducatif et esthétique dans la formation des visiteurs toutes catégories confondues.

La création contemporaine, sur le plan artistique, investit de plus en plus de lieux : les écoles d'art, les espaces et centres d'art, les galeries privées mais aussi l'espace public.

Musée : la collection doit être placée sous la tutelle d'un conservateur. C'est le cas de certains musées associatifs et de tous les musées communaux, départementaux et nationaux. La collection doit être largement ouverte aux publics.

9 - Nouvelles technologies

Espace culture multimédia (130 en France) : ces espaces mettent en œuvre des actions de sensibilisation, d'initiation et de formation au multimédia à partir de contenus culturels, éducatifs et artis-

tiques. Programme développé par le ministère de la Culture depuis 1998. Géré conjointement par la DDAT et les DRAC en liaison avec la Direction du livre et de la lecture (DLL). 1

1 Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, Le guide de l'élu à la culture, numéro spécial n°34 janvier-février 2001.

Points de vue

Les équipements culturels d'excellence accentueraient les disparités plus qu'ils ne répondraient à de réelles aspirations. De nombreux exemples témoignent du contraire. Non seulement la haute qualité artistique est source de fierté et d'identification pour une population, mais elle est un facteur d'entraînement et de dynamisme pour des activités de base. A condition que les responsables des équipements sachent mener de véritables politiques des publics en travaillant avec les réseaux associatifs de terrain ; à condition que ces centres s'intègrent comme éléments d'une organisation d'ensemble des équipements et des activités. 1

Ce qui est beau, ridiculement beau, c'est l'Opéra. C'est officiel, ministériel. C'est une espèce de grand café où se donnent rendez-vous les décolletages et les diamants, et des sourds qui veulent faire croire qu'ils entendent. (...) Et que de mollets dès l'entrée ! Tous ces larbins qui nous feraient croire que c'est le palais des dieux ! Et jamais un contribuable ne se lève pour dire : " Rendez-moi mon argent ! ". 2

Museum, temple des Muses. Le musée d'Alexandrie était un centre d'études situé près de la fameuse bibliothèque de cette ville. Les musées modernes sont des établissements qui collectionnent, conservent, classent et étudient des objets de valeur artistique, ethnologique, historique, scientifique, technique, dans un but de recherche et d'éducation. Les collections artistiques avaient commencé dans les chateaux, les églises, les monastères. [...] Les musées n'étaient au début que des collections d'objets curieux ou exotiques, de souvenirs, de tableaux ou de trésors artistiques. Au XIXe siècle, les musées s'organisèrent sur une base plus professionnelle. Les pièces furent alors disposées systématiquement selon des thèmes et sujets choisis, selon des séquences chronologiques ou selon des contextes ethnologiques déterminés. [...] En plus de leur finalité de conservation et d'étude, les musées ont grandement développé leurs finalités éducatives et culturelles. 3

" Mon Dieu ! dit-il, on pourrait aller au musée... ". Et il se caressa le menton, en consultant la société d'un clignement des paupières. " Il y a des antiquités, des images, des tableaux, un tas de choses. C'est très instructif... Peut-être bien que vous ne connaissez pas ça. Oh ! c'est à voir, au moins une fois. "
Enfin [...] on arriva au Louvre. [...] En bas, quand la noce se fut engagée dans le musée assyrien, elle eut un petit frisson. Fichtre ! il ne faisait pas chaud ; la salle aurait fait une fameuse cave. Et, lentement, les couples avancaient, le menton levé, les paupières battantes, entre les colosses de pierre, les dieux de marbre noir muets dans leur raideur hiératique, les bêtes monstrueuses, moitié chattes et moitié femmes, avec des figures de mortes, le nez aminci, les lèvres gonflées. Ils trouvaient tout ça très vilain. On travaillait joliment mieux la pierre au jour d'aujourd'hui.
[...] " Venez donc. Ce n'est rien, ces machines... C'est au premier qu'il faut voir. " La nudité de l'escalier les rendit graves. Un huissier superbe, en gilet rouge, la livrée galonnée d'or, qui semblait les attendre sur le palier, redoubla leur émotion. Ce fut avec un grand respect, marchand le plus doucement possible, qu'ils entrèrent dans la galerie française. Alors, sans s'arrêter, les yeux emplis de l'or des cadres, ils suivirent l'enfilade des petits salons, regardant passer les images, trop nombreuses pour être bien vues. Il aurait fallu une heure devant chacune, si l'on avait voulu comprendre. Que de tableaux, sacredieu ! ça ne finissait pas. Il devait y en avoir pour de l'argent. Puis, au bout, M. Madinier les arrêta brusquement devant le *Radeau de la Méduse* ; et il leur expliqua le sujet. Tous, saisis, immobiles, se taisaient. Quand on se remit à marcher, Boche résuma le sentiment général : c'était tapé. Dans la galerie d'Apollon, le parquet surtout émerveilla la société, un parquet luisant, clair comme un miroir, où les pieds des banquettes se reflétaient. Mlle Remanjou fermait les yeux, parce qu'elle croyait marcher sur de l'eau.
[...] Puis, la noce se lança dans la longue galerie où sont les écoles italiennes et flamandes. Encore des tableaux, toujours des tableaux, des saints, des hommes et des femmes avec des figures qu'on ne comprenait pas, des paysages tout noirs, des bêtes devenues jaunes, une débandande de gens et de choses dont le violent tapage de couleur commençait à leur causer un gros mal de tête. M. Madinier ne parlait plus, menait lentement le cortège, qui le suivait en ordre, tous les cous tordus et les yeux en l'air. Des siècles d'art passaient devant leur ignorance ahurie, la sécheresse fine des primitifs, les spendeurs de

Vénitiens, la vie grasse et belle de lumière des Hollandais. 4

Abcès de fixation, [le musée d'art contemporain] cristallise dans un lieu clos un certain nombre de tensions, d'enthousiasmes, de contestations, qui ne s'expriment pas au dehors ; par conséquent on permet à un public donné une fête limitée et partielle de type " soupape de sûreté ". C'est un lieu plus tolérant que d'autres, privés ou publics, la rue par exemple. La contradiction vient de ce que cet espace, dans la mesure où il est le lieu d'expression de l'actualité, peut-être un lieu de contestation du système, mais en même temps, du fait que cette contestation reste bloquée à l'intérieur de l'enceinte, elle est institutionnalisée et relativement désamorcée. 5

Il faut tenir compte du fait que les salles et les objets d'art ne sont qu'un contenant dont le contenu est formé par les visiteurs : c'est le contenu qui distingue un musée d'une collection privée. Un musée est comme le poumon d'une grande ville : la foule afflue chaque dimanche dans le musée comme le sang et elle en ressort purifiée et fraîche. Les tableaux ne sont que des surfaces mortes et c'est dans la foule que se produisent les jeux, les éclats, les ruissellements de lumière décrits techniquement par les critiques autorisés. Les dimanches, à cinq heures, à la porte de sortie du Louvre, il est intéressant d'admirer le flot des visiteurs visiblement animés du désir d'être en tout semblables aux célestes apparitions dont leurs yeux sont encore ravis. 6

1 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 18 - 2 Jules Renard, Journal 1887-1910, (au 14 juin 1902), Paris, Robert Laffont, collection " Bouquins ", 1990, p. 599 - 3 Hervé Carrier, Lexique de la culture, Desclée, 1992, p. 245 - 4 Emile Zola, ibid., pp. 97-101 - 5 Pierre Gaudibert, entretien avec Yann Pavie, in Opus international, 1971, 28 - Georges Bataille, Musée, 1929.

Questions

- Quelles relations les équipements culturels entretiennent-ils avec les publics de proximité ?
- Le rôle du médiateur consiste-il à permettre aux populations d'accéder aux équipements culturels ?
- Comment " utiliser " les équipements culturels avec les populations culturellement démunies ? Existe-t-il des équipements plus particulièrement pertinents ? Quelles " stratégies " inventer avec elles ?

voir Acteurs institutionnels, Action culturelle, Aménagement culturel du territoire, Animateur, Développement culturel, Médiateur culturel, Pratiques culturelles, Publics.

Equipements sociaux et socioculturels

Introduction

Visibles dans les villes, les quartiers, les villages, les équipements socioculturels y tissent un véritable maillage et participent à leur fonction culturelle, leur expression et leur représentation. 1

Les centres de loisirs [...] sont des entités éducatives habilitées pour accueillir de manière habituelle et collective des mineurs à l'occasion des loisirs, à l'exclusion des cours et apprentissage particuliers. 2

Le centre social doit être un équipement de quartier à vocation sociale globale (vocation familiale et plurigénérationnelle), un lieu d'animation de la vie sociale, un lieu d'interventions sociales concertées et novatrices. 3

Démontrer que l'on ne fait pas du social avec du social semble aujourd'hui une tâche complexe à laquelle (nous) devons tous nous atteler. 4

Par l'utilisation des termes *maison de jeunes* ou *maison des jeunes*, on désigne un équipement destiné principalement à procurer des loisirs aux jeunes. 5

On estime à plus de 20 000 les équipements socioculturels [...]. Cet ensemble largement géré par des animateurs professionnels constitue un des fondements, peut-être le noyau dur du système d'animation. 6

1 Jean-Pierre Augustin, Jean-Claude Gillet, L'animation professionnelle, L'Harmattan, 2000, p. 74 - 2 Arrêté du ministère de la Jeunesse et des Sports, 7 avril 1984 - 3 Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunod, 1996, p. 62 - 4 Franck Lepage in L'éducation populaire ou la culture en actions, INJEP, 1997, p. 42 - 5 Geneviève Poujol, ibid., p. 171 - 6 Jean-Pierre Augustin, Jean-Claude Gillet, ibid., p. 74.

Définition

L'article 40 du Code de la famille et de l'aide sociale définit ainsi les équipements sociaux :

Organiser, dans les lieux où se manifestent des risques d'inadaptation sociale, des actions collectives visant à prévenir la marginalisation et à faciliter l'insertion ou la promotion sociale des jeunes et des familles.

L'article 45 précise la nature des " actions collectives " mentionnées à l'article 40 :

- Des actions tendant à permettre aux intéressés d'assurer leur propre prise en charge et leur insertion sociale.
- Des actions dites de prévention spécialisée auprès des jeunes et des familles en difficulté ou en rupture avec leur milieu.
- Des actions d'animation socio-éducatives.

On désigne sous le terme générique d' "équipements sociaux", l'ensemble des équipements offrant une aide aux personnes qui se trouvent en situation de difficulté sociale (établissements pour enfants handicapés, établissements pour adultes handicapés ou inadaptés, foyers de jeunes travailleurs, asiles de nuit, hôtels sociaux, centres d'hébergement et de réadaptation sociale, clubs de jeunes, clubs ou services de prévention spécialisée, établissements pour personnes âgées...).
Notons, également, en milieu ouvert (aide à domicile) et actions de prévention de la délinquance (Action éducative en milieu ouvert).
Un grand nombre de ces établissements sont gérés par des associations lesquelles, lorsqu'elles sont regroupées en fédération, sont présentes aussi bien au niveau local que national.

A côté des associations présentées ci-dessus, il faut mentionner les différentes associations qui, de l'éducation populaire à la gestion des équipements socioculturels (centres sociaux, maisons de quartiers, centres d'accueil) en passant par le développement social, entrent dans le champ de l'action sociale. Les responsables de ces structures sont en général des animateurs. 1

On constate à partir des années 1980 que le réseau des équipements socioculturels (maisons de jeunes, maisons de quartier, centres socioculturels) se partage entre ceux qui se vouent à la diffusion culturelle et ceux qui travaillent dans le champ de l'insertion et de l'action auprès des jeunes. Autrement dit, loin de la logique de l'action culturelle visant à réduire l'écart entre les publics et les productions des équipements culturels, on va au-devant de publics ciblés auxquels on offre ce qu'ils souhaitent recevoir. 2

La qualité de l'animation culturelle d'une ville ou d'un quartier ne peut pas se mesurer au nombre ou à la taille des [seuls] équipements culturels. D'autres équipements peuvent intervenir, en particulier socio-éducatifs (foyers de jeunes, centres sociaux, locaux collectifs résidentiels, etc.) ou bien les discothèques, ou d'autres lieux de loisirs associatifs ou privés. 3

1 Les métiers du social, Editions d'organisation Apec, 1997 - 2 Pierre Moulinier in Emmanuel de Warensquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 10 - 3 Yyoura Petrova, Lectures de villes, Ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 1998, p. 78.

Etat des lieux

1 - Le secteur public

Les services de l'Etat

a. Ministères des Affaires sociales, de la Santé et de la Ville
Direction de la Sécurité sociale
Direction de l'Action sociale
Délégation Interministérielle à la Ville
Directions régionales et départementales de l'Action sanitaire et sociale
Autres ministères intervenant régulièrement dans les dispositifs d'intervention sociale : Travail, Justice (PJJ) , Education nationale, Culture, Jeunesse et Sports

b. Etablissements publics nationaux
ANPE, CDC, FASILD

c. Le secteur parapublic
Sécurité sociale organisée autour de trois caisses nationales (CNAM, CNAV, CNAF)

Les collectivités territoriales

Les structures périphériques aux collectivités locales : structures ou dispositifs chargés, à l'échelle territoriale, de mettre en œuvre les orientations locales en matière de logement social (Offices publics d'HLM), d'insertion par l'économique (Plan d'Insertion par l'économique), de la prévention de la délinquance (CCPD, CDPD), de l'information et de l'orientation des jeunes (Missions locales, PAIO).

La Région

Elle joue surtout un rôle de financement.

Le Département

Sous l'autorité des conseils généraux :
- Direction des Affaires sociales (direction de la Protection sociale, de la solidarité...)
L'heure est au développement social local et au travail en équipe : réponse adaptée au besoin des usagers, rapprochement travailleurs sociaux et élus, interdisciplinarité, prise en compte centrale de la thématique de l'insertion...
- Aide sociale et médicale ;
- Instruction des dossiers RMI.

Les territoires intercommunaux

Les dispositifs territorialisés d'action sociale, et notamment ceux liés au développement social urbain, concernent non seulement une ville mais aussi toute l'agglomération. Les différentes structures intercommunales ont alors toute compétence pour organiser leur propre service social intercommunal et mener des interventions sociales (prévention de la délinquance, développement local...). Le nombre de travailleurs sociaux salariés par ces structures n'est pas négligeable.

La Commune

Conseils municipaux

Il faut distinguer les interventions municipales qui se déroulent dans le cadre de la politique de la Ville parce qu'elles s'inscrivent dans tout un ensemble d'institutions et d'associations qui débordent largement le cadre de la gestion municipale (c'est le cas de la plupart des dispositifs du développement social urbain) de celles qui sont directement attachées aux services communaux.

Les communes relativement importantes ont, à l'intérieur de leurs services, un département d'action sociale.
Celui-ci est généralement découpé en plusieurs secteurs d'intervention :
- affaires sociales (transports scolaires, service logement HLM, relogement des personnes sinistrées...) ;
- petite enfance (gestion des crèches et haltes garderies municipales - éducatrices de jeunes enfants, assistantes maternelles, puéricultrices...) ;
- jeunesse et prévention de la délinquance (gestion des équipements socioculturels et des centres sociaux de la ville (subvention, évaluation des associations) ; suivi du DSU et des contrats de ville (CCPD, dispositifs Opérations Prévention Eté, contrats d'action prévention ; soutien scolaire...).
Auprès du Secrétaire général de la municipalité, des chargés de missions pilotent ces opérations (ou y représentent la commune) avec de multiples partenaires : CAFF, conseils généraux, FASILD, Jeunesse et sports, associations d'éducation populaire, police, société de transport public... ;
- Service Social Municipal et Centre communal d'action sociale (CCAS - Assistantes sociales).

2 - Le secteur privé

1) Les associations ou fédérations d'associations gérant des établissements pour personnes en difficulté
- Les établissements sociaux
- Les associations socioculturelles

2) Les structures d'insertion par l'économique
- Les entreprises d'insertion
- Les régies de quartiers
Né en 1985, le dispositif " régies de quartier " articule une double démarche d'entreprise en vraie grandeur et de " développement social communautaire ".
Sa démarche repose sur une triple exigence qui en fait son originalité :
- une intervention territorialisée qui vise à améliorer les modes de gestion technique urbaine (à l'échelle d'une cité, d'un ou plusieurs quartiers...) en les mettant en synergie avec un mode de gestion sociale qui donne la priorité à la participation directe des habitants ;
- le souci, sur ce territoire, de l'insertion des personnes les plus en difficulté ;
- la recréation de lien social sur le territoire, une dimension de développement social visant à reconstruire de nouveaux modes de démocratie dans la gestion locale à partir d'une logique communautaire.
Leur objectif principal est d'impliquer les habitants dans la gestion de leur quartier, de résoudre le problème de l'inactivité des jeunes, de réguler les tensions sociales... Elles mettent en œuvre des services de proximité (prêt ou location de matériel, braderie, café associatif sans alcool...) et réalisent un certain nombre d'activités marchandes (ménage, entretien espaces verts, gardiennage, gestion des débarras...). Ces activités s'inscrivent dans un objectif de requalification urbaine du quartier.

3) Les organisations caritatives et humanitaires et autres associations de lutte contre l'exclusion fondées sur l'action des bénévoles. A titre d'exemple, on peut citer : Emmaüs, Les Resto du cœur, ATD Quart-Monde, le Secours Populaire, le Samu Social, la Croix Rouge... Elles salarient peu de travailleurs sociaux mais sont de plus en plus présentes dans les activités d'échanges et de concertation.

4) Autres organismes du secteur privé

. Les associations pour l'emploi (Unedic, Apec) ;

. Les centres de formation et de recherche (Centres régionaux sur l'enfance et l'adolescence inadaptées CREAI, Instituts régionaux du travail social IRTS...).1

1 Les métiers du social, Editions d'organisation Apec, 1997

Points de vue

Dans ses intentions, la planification des équipements culturels et sportifs est aussi ancienne que la planification nationale qui débute en 1946 ; mais après la reconstruction du potentiel économique du pays, le IVe Plan (1962-1965) marque une rupture en favorisant la notion d'équipements collectifs et en prévoyant les dépenses pour leur construction. La réglementation officielle concernant les équipements culturels et sportifs a été élaborée progressivement par de nombreuses administrations. [...] La planification n'a pas été le seul facteur conduisant à l'édification des équipements ; les réseaux, les mouvements et les fédérations d'éducation populaire ont, à partir de 1958, réclamé des moyens puis des équipements financés par les municipalités. [...] On doit alors considérer que ces derniers, les équipements socio-éducatifs, sont le résultat d'une double action, due, d'une part aux transformations urbaines et au modèle de la planification et des grilles d'équipements, et d'autre part à la pressions des fédérations qui vont directement participer aux transferts vers les nouveaux édifices socio-culturels.

[...] Les experts assignent aux équipements un rôle de compensation par rapport aux tendances d'une société moderne qui menacent les sociabilités de base par le déracinement des individus et leur entassement dans des habitats collectifs, et par des consommations futiles de plus en plus individualistes. L'équipement est promu au rang de contre modèle d'une société à l'américaine, comme le souligne le texte de présentation du texte du IVe Plan [...]. Au-delà d'expérimentation et d'initiatives réussies, le modèle n'a pas obtenu le consensus attendu [...]. 1

Les Maisons de la culture, capables en principe de devenir des lieux de conscientisation urbaine, ont été déportées vers des succès théâtraux, terrain sur lequel se trouvaient des experts, les responsables (choisis parmi des hommes de théâtre) et un public " cultivé ". Les Maisons de la jeunesse, une fois leur construction portée au compte d'une politique, deviennent le moyen de renfermer une population jeunes jugée dangereuse. [...] Les institutions de formation permanente, destinées en principe aux travailleurs, sont en fait utilisées surtout par des enseignants et par la clientèle habituelle des organismes universitaires de sorte que le recrutement répète les structures traditionnelles [...]. 2

Plus de 38 000 Centres de loisirs sans hébergement (CLSH) fonctionnaient en 1994, accueillant plus de 3 millions d'enfants de 6 à 14 ans. [...] Le nombre des CLSH ne peut qu'augmenter dans les années qui viennent. Les CLSH sont organisés par des associations pour 60 %, et par des municipalités pour 40 %. Ces institutions sont gratifiantes d'un point de vue électoral. En effet, en partie grâce à celles-ci, les femmes qui travaillent sont assurées que leurs enfants seront sous bonne garde le mercredi, aux petites et aux grandes vacances. Le financement est assuré conjointement par l'Etat (notamment les Caisses d'allocation familiales) et par les collectivités locales, mais les familles contribuent pour près du quart de leur financement, le plus souvent au prorata de leurs ressources. 3

Contrairement aux Maisons de jeunes, le mouvement de création des centres sociaux est toujours en expansion. " Les besoins liés à l'urbanisation et aux changements de la vie sociale sont en constante augmentation. En tant que lieu de construction et de renforcement du lien social, le centre social est au cœur des solidarités locales et du développement social ". [...] En 1995, la CNAF agréait 1 572 centres sociaux (561 en 1976). Dans leur majorité, ils fonctionnent sur une base associative, un tiers est géré par les CAF, 867 sont reconnus par la Fédération des centres sociaux et socioculturels de France. Les centres sociaux sont le plus souvent implantés dans les grandes villes et leurs banlieues que dans les petites et moyennes agglomérations. 4

Avec ses 100 000 équipements sportifs et ses 20 000 équipements socioculturels désormais à la charge des communes, la France arrive à saturation. L'avenir est de moins en moins aux équipements sociaux d'initiative publique dont l'objectif principal était de resserrer les liens entre les habitants, ou des équipements tournés vers la pratique d'une activité de temps libre [...] ; on peut considérer, qu'avant l'an 2000, la presque totalité des besoins en matière d'équipements sera satisfaite ou bien sera dépassée. [...] Dès lors, les équipements existants comme les Maisons de quartiers, les salles polyvalentes,

tomberont en désuétude, se verront de plus en plus confinés dans le domaine de l'action sociale. [5]

Les Maisons des jeunes sont le type même d'équipements abandonnés par l'Etat dans le cadre de la loi sur la décentralisation. Ce sont en principe des équipements de loisirs pour les jeunes, mais qui évoluent, soit pour des raisons de facilité soit par prudence gestionnaire des collectivités locales en Maison pour tous où le public féminin est majoritaire ou en Maison de quartier souvent engagées dans des activités d'insertion. Effet de la décentralisation, ce type d'équipement est très sensible aux aléas politiques. [6]

- Suite aux événements de Villeneuve, le Préfet nous dit : " Mettez en place de l'occupationnel ".
- C'est quoi ça ?
- Qu'est-ce que l'occupationnel ? Ca peut-être du loisir, occuper les jeunes pour pas qu'ils soient dans la rue, en bas des immeubles et tout ça. " Faut que ça arrête de merder sur les quartiers, mettez en place de l'occupationnel " (...). On est en train de mener une réflexion entre les missions locales mais, dans l'occupationnel, je pense qu'il y a des travaux qui peuvent être occupationnels. Il y a un moment qu'on pense qu'il y a des jeunes qui ne sont pas casables à l'emploi... Les entreprises acceptent des jeunes qui sont en état de travailler mais elles n'acceptent pas d'être le médecin, de soigner les jeunes, de les former. Donc on s'est dit que, pour répondre en partie et aux plus en difficulté, qu'il était intéressant de mettre en place des structures qui puissent les occuper [...]. [7]

1 Jean-Pierre Augustin, Jean-Claude Gillet, L'animation professionnelle, L'Harmattan, 2000, pp. 54-55 et 74-77 - 2 Michel de Certeau, ibid., p. 190 - 3 Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunod, 1996, pp. 56-57 - 4 Geneviève Poujol, ibid., p. 63 - 5 Programme européen d'évaluation 1988 in Geneviève Poujol, ibid., p. 118 - 6 Geneviève Poujol, ibid., pp. 173-174 - 7 Un directeur de mission locale entretien, Gabrielle Balazs, " L'occupationnel " in Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, pp. 258-259.

Questions

- Que renvoient aux populations les " écarts " entre institutions culturelles et institutions sociales ? Comment peuvent-elles se sentir " chez-elles " dans l'une *et* dans l'autre ?
- Comment les " appétits culturels " des populations sont-ils pris en compte par les équipes ? Avec quels moyens sont-ils " qualifiés " ?
- Quelles relations les équipes des centres d'animation, sociaux, de loisirs... arrivent-elles à tisser avec les structures culturelles de proximité ?

voir Acteurs institutionnels, Amateur, Animateur, Animation socioculturelle, Education informelle, Intégration, Interculturel, Intergénérationnel, Socialisation.



Espace public - espace urbain

Introduction

On ne nous donne pas à réfléchir sur la seule œuvre d'art que nous fréquentons tous les jours. 1

La médiation se présente ainsi comme un véhicule de réinvestissement de l'espace public (au sens physique et symbolique) et de sa ré-appropriation collective. 2

La raison bataille, non pas pour faire triompher le parti de la liberté, mais pour ouvrir ou rouvrir des espaces publics de liberté. 3

Avec (le) théâtre (de rue), les gens de la rue sont enchantés, c'est vrai. C'est gratuit, facile, plaisant. Mais ils le regardent en passant, de façon superficielle, ils ne le regardent pas pour creuser quelque chose. 4

Il faut [...] développer, avec le concours des collectivités locales, les moyens d'enseignement de l'art urbain... 5

Face au questionnement actuel : " *Comment refabriquer la ville ?* ", une réponse nouvelle peut naître d'autres regards que celui des urbanistes. 6

En proposant d'autres parcours, d'autres regards, en favorisant des écarts ou des rapprochements, en restituant mentalement des espaces fragmentés, dispersés par le déplacement et l'échelle, les artistes participent à la révélation de la ville. 7

Cette évocation devrait ensuite permettre aux visiteurs de partir à la découverte de Malakoff avec un autre regard, à la recherche des traces du passé. A chacun alors de faire son propre jeu de piste à travers la ville. 8

1 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 50 - 2 Claude Brévan, Paul Picard, Ville, une nouvelle ambition pour les métiers, La Documentation Française, 2001, p. 94 - 3 Françoise Proust, Kant¸ le ton de l'histoire, Payot, 1991, p. 163 - 4 Alfred Simon, Esprit, mars avril 2002, n° 3-4, p. 84 - 5 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 69 - 6 Catherine Trautmann, La politique en faveur des arts plastiques, ministère de la Culture et de la Communication, 10 février 2000 - 7 Jean-Dominique Secondi, Atelier art contemporain, Projet urbain, n°27, 2003 - 8 Catherine Beaugrand, " La Nouvelle Californie " in Malakoff Info, n° 152, novembre 2000.

Définition

Désormais le patrimoine est multiple, il ne se cantonne plus à l'architecture et aux collections des musées. Il peut concerner tout aussi bien le classé que le dispersé, les patrimoines industriels, militaires, aéronautiques, les sites, les parcs...

Deux types de démarches permettent d'associer les populations :

1. Appropriation / découverte de l'espace urbain (promenades urbaines, parcours dans la ville, jeux de piste...).

2. Requalification des espaces communs / ré-humanisation de la ville et des quartiers de manière temporaire ou pérenne (parades, défilés, fêtes, commandes publiques...).

Des manifestations artistiques et culturelles investissent des espaces occasionnels (espaces d'enseignement et de formation, espaces marchands, espaces verts, espaces de communication (télé, radio, panneaux d'affichage urbain...), équipements sportifs, moyens de transport...). Des œuvres sont commandées pour des écoles, des carrefours, des gares, des façades et halls d'immeubles, des hôpitaux, des tribunaux, des commissariats...

Points de vue

Faire découvrir, redécouvrir des lieux, des réalisations anciennes, récentes ou d'autres éléments constitutifs de l'identité d'une commune dans le but que chacun de nous s'approprie l'histoire et le patrimoine de sa ville : tel est l'objectif premier des " promenades d'architecture à Tremblay-en-France ". Donner les moyens aux visiteurs d'apprendre à regarder avec un sens critique, les volumes, les formes, les paysages qui composent notre environnement, représente l'autre vocation de ces guides. 1

Cela fait des années que je m'intéresse à la ville, à son histoire, à ses problèmes, à sa mémoire et à sa prospective. Cela prend la forme d'enquêtes utilisant toutes les formes possibles, du document écrit ou dessiné à Internet, en passant par la photo, le film, le CD-Rom. J'ai été fascinée en découvrant, qu'à l'origine de la ville de Malakoff, il y avait à la fois un projet de lotissement et un parc d'attractions, tous deux initiés par un même personnage. J'ai trouvé extraordinaire que ce Chauvelot, - il y a un peu plus d'un siècle -, ait rassemblé dans un même projet tous les ingrédients du parc d'attractions d'aujourd'hui. Avec un prodigieux sens de la publicité, il a utilisé tous les moyens pour séduire le public. [...] C'est donc autour de cette " Nouvelle Californie" *inventée par Chauvelot que j'ai bâti mon exposition. Au rez-de-chaussée, je rassemble ma documentation sur Chauvelot et son double projet. Les visiteurs pourront consulter un CD-Rom réalisé à partir des archives départementales des Hauts-de-Seine, du Musée Carnavalet et des documents fournis par un architecte, auteur d'une thèse sur Chauvelot. A l'étage, un parcours lumineux sera jalonné d'objets emblématiques du parc de Chauvelot [...]. Autant d'indices pour permettre aux visiteurs de reconstituer le passé en mêlant l'histoire et l'imagination. Cette évocation devrait ensuite permettre aux visiteurs de partir à la découverte de Malakoff avec un autre regard, à la recherche des traces du passé. A chacun alors de faire son propre jeu de piste à travers la ville.* 2

Le nombre relativement faible (des prises en compte de l'architecture dans les contrats de Ville) attire l'attention. Les dispositifs : apprendre la ville, classes de ville et convention ville-architecture sont, lorsqu'ils existent, les leviers d'une sensibilisation architecturale. Ce thème laisse le sentiment d'une insuffisante prise en compte de l'implication possible des habitants dans les projets d'aménagement urbain : réhabilitation, arts et ville, traitement artistique et participatif des espaces verts, publics et de jeux... 3

Dans la rue, d'un seul coup, l'artiste se trouve confronté à une réalité. Cette réalité change tout.
Elle n'est pas joyeuse et ce n'est pas au moment où l'œuvre s'érige que l'éducation jamais faite, donc jamais reçue, peut à travers elle, s'entreprendre du jour au lendemain.
L'éducation artistique n'est pas du domaine de la révélation spontanée ni du miracle.
C'est sans doute dommage mais c'est ainsi !
Il faut s'en donner les moyens et souvent l'œuvre est déjà trop loin en aval, pour être perçue correctement, immédiatement par chacun.
Ceci est le constat d'une situation qui, pour être triste et difficile à la fois, ne permet pas qu'on en déduise trop vite pour autant des solutions du genre de celles qu'on entend souvent ici et là, comme celles qui consisteraient à renvoyer à un art plus facile, plus figuratif, plus " populaire " (le mot est lâché !), plus acceptable donc, permettant enfin d'atteindre le " grand public ". Cela serait se méprendre totalement sur mon analyse. Constater la déficience d'un système éducatif n'oblige personne, à part les démagogues, à régresser un peu plus encore afin de satisfaire le plus grand nombre ni à s'aligner sur la médiocrité générale.
Constater l'analphabétisme grandissant dans les pays développés ne sera pas combattu en revenant

à l'âge de pierre sous prétexte qu'ainsi, personne ne pouvant plus lire ni écrire, tout le monde s'en portera mieux ! 4
Après 68, [...] l'idée de la fête a été au cœur d'une idéologie sur la lancée de laquelle vit l'actuelle vogue du théâtre de rue [...]. Il y a un malentendu aujourd'hui sur le théâtre de rue. Avec cette forme de théâtre, les gens de la rue sont enchantés, c'est vrai. C'est gratuit, facile, plaisant. Mais ils le regardent en passant, de façon superficielle, ils ne le regardent pas pour creuser quelque chose. Le théâtre de rue repose en grande partie sur des trucages, des montages, des jeux mécaniques très simples ou très sophistiqués de même que sur une prétendue mise en dérision de la société du spectacle. Le théâtre se rapproche du cirque et le cirque se théâtralise. 5

Si l'artiste joue un rôle d'une certaine importance dans la société, c'est généralement à retardement que les effets se font sentir. La commande publique peut briser cet état des choses. L'espace public lui étant ouvert, l'art contemporain est directement mis au regard du plus grand nombre et le rapport habituel passe de celui d'un entendement (ou d'un rejet) entre spécialistes à celui d'une confrontation générale. C'est évidemment plus compliqué. Mais, dans cette confrontation, la production artistique se ressource en révisant sa longue habitude de n'exister que par et grâce à un ghetto, celui du musée et de ceux qui le fréquentent. C'est en reprenant droit de cité, le droit à la Cité, que l'art et l'artiste reprendront un rôle actif dans la société. Je ne vois pas d'autre possibilité. De plus, quoi de plus enthousiasmant que d'avoir l'ambition de reprendre, ne serait ce qu'un tout petit peu, du terrain que nous avons totalement laissé aux mains avides et mercantiles de la publicité... 6

L'architecture et l'urbanisme sont invisibles sur les écrans de France 2 et France 3. A la rigueur, quand c'est en Asie, palais, *rajahs*, dorures, ça passe sur le petit écran. Mais chez nous ? L'une des dimensions majeures de nos vies ne trouve aucun reflet sur nos écrans. Etrange point aveugle ! On ne nous donne pas à réfléchir sur la seule œuvre d'art que nous fréquentons tous les jours. 7

La seule fonction que l'on puisse prêter à l'espace public est de changer l'espace. La véritable finalité de l'espace public est de transformer les situations -la situation culturelle, la situation sociale - l'espace public n'a pas vraiment de raison d'être. 8

Sur un marché de Pantin, je veux pendant quatre jours monter un stand de *Souvenirs du XXe siècle*. Je veux exposer aux clients des souvenirs d'artistes du XXe siècle que j'estime et que j'aime. Ces souvenirs, je les fais en petits nombre, simples et bon marché. Il y aura des casquettes, des écharppes, des drapeaux, des plateaux, des tableaux, des sculptures, des cassettes vidéos, des catalogues. Sur les casquettes, il y aura les initiales d'un artiste écrites avec du ruban adhésif. Sur les écharppes, il y aura des noms d'artistes. Sur les drapeaux, il y aura des phrases dites ou écrites par un artiste ; les plateaux, tableaux, sculptures porteront des images imprimées d'œuvres d'art. Les catalogues seront faits en photocopies noir et blanc, agrafés, en A4. Je veux que tous ces souvenirs témoignent de la volonté de franchir la barrière de la mémoire qui séparera le XXe et le XXIe siècle. Je veux les amener dans le nouveau siècle, les sauvegarder, les sauver. Je veux les universaliser par leur formes connues et très répandues, par leur prix bon marché et par le fait de les vendre dans un marché en fin de semaine. Cette intervention est une affirmation. Je veux, par le choix des artistes pour lesquels je fais des souvenirs, exprimer qu'une œuvre peut avoir une importance capitale pour un individu, sans que cela devienne une affaire privée ou une affaire commerciale. 9

1 CAUE 93, Promenades d'architectures à Tremblay-en France, 2002 - 2 Catherine Beaugrand, " La Nouvelle Californie " in Malakoff Info, n°152, novembre 2000 - 3 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001 - 4 Daniel Buren, A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ? Sens & Tonka, 1998, pp. 41-42 - 5 Alfred Simon, Esprit, mars avril 2002, 3-4, p. 84 - 6 Daniel Buren, Au sujet de..., Flammarion, 2000, p. 231 - 7 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication,2002 p. 67 - 8 Vito Acconci entretien avec Jean-Charles Masséra - 9 Thomas Hirschhorn in APSV, Ici et maintenant, Actes Sud, 1997, p. 57.

Questions

- Comment la mise à distance que favorise l'espace du musée, du théâtre, de la salle de concert... s'actualise-t-elle dans le forum qu'est la rue ?
- Comment ouvrir des " débats politiques " à la faveur de projets artistiques et culturels qui postulent l'espace public comme espace de dialogue ?

voir Aménagement culturel du territoire, Artiste, Démocratie, Financeurs, Habitants / Populations, Œuvre d'art et de culture, Ville.



Evaluation

Introduction

La question de l'évaluation est une question lancinante qui est aujourd'hui au cœur des problématiques de politique publique. 1

Il ne faut pas confondre évaluation et contrôle. 2

Le terme de diagnostic " partagé " ne doit pas prêter à confusion : le partage n'existe que très rarement avec les habitants. 3

Pour évaluer une politique, il est nécessaire d'avoir défini des objectifs et de s'être donné les moyens de mesurer s'ils sont atteints. 4

L'évaluation " audimat ", dans sa fausse évidence, assimile en apparence la réussite d'un événement à son audience, hors de toute considération des conditions de l'adéquation possible entre des œuvres et des publics visés. 5

La mesure de l'audience ne propose que des chiffres, rien sur la qualité. Le *qualimat*, baromètre qualitatif, devrait être le complément indispensable de *l'audimat*. 6

Chacun sait que l'évaluation n'est que l'un des moyens approximatifs de justification a posteriori des décisions réfléchies. 7

Faut-il en passer par l'évaluation du taux de propension à tisser du lien social ? 8

1 Fabrice Lextrait, Une nouvelle époque de l'action culturelle, Ministère de la Culture et de la Communication, vol. 2, 2001, p. 59 - 2 Fabrice Lextrait, ibid., vol. 2, 2001, p. 60 - 3 Jean-Michel Monfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 95 - 4 La cour des comptes, La politique de la Ville, 2002, p. 201 - 5 Elisabeth Caillet, " L'évaluation ", in Traces pour la médiation culturelle, édition 00h00, 2001, p. 68 - 6 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 50 - 7 Francis Lacloche, inédit, 2002 - 8 Henri-Pierre Jeudy, Les usages sociaux de l'art, Circé, 1999, p. 29.

Définition

Il existe plusieurs formes d'évaluation qui diffèrent selon leurs objectifs, moments de réalisation, méthodes. Elles sont généralement coûteuses en temps et en argent.

Objectifs

* *Evaluer une politique* (par exemple, celle qui consiste à demander aux institutions artistiques et culturelles de " démocratiser " l'accès aux œuvres).
Ces évaluations conditionnent l'attribution de subvention de fonctionnement aux institutions. Elles sont réalisées par un corps d'inspecteurs et conduites en relation avec les autres financeurs de ces institutions (collectivités territoriales).
* *Evaluer un programme* (par exemple, le programme des Projets culturels de quartier).
Elles concernent principalement la mise en place d'opérations partenariales interministérielles ; pour mettre en place de tels programmes, des objectifs précis ont dû être définis et négociés. Elles sont confiées à des chercheurs et comportent à chaque fois des monographies d'expérience. Elles cherchent à voir si les objectifs définis sont ou non atteints et proposent des correctifs en permettant l'extension.
* *Evaluer une action* (par exemple, un parcours d'éducation artistique dans une ville, une exposition...).
L'évaluation d'une action concerne une opération particulière dont on a au préalable défini les objectifs dans un cadre précis. Elle peut être à la fois quantitative et qualitative ; elle s'inscrit dans une durée limitée et apporte des indications précieuses non seulement sur l'action elle-même mais sur des actions de même nature susceptibles d'être mises en place dans d'autres lieux, à d'autres moments.

Méthodes

* *L'évaluation préalable* travaille en amont des actions ou des programmes lors de leur conception. Elle tente de déterminer l'écart entre les propos des concepteurs d'une action et les attentes ou représentations des publics visés afin d'estimer si les outils nécessaires à l'adéquation entre les deux sont pertinents a priori. Les études de représentations constituent l'une des méthode utilisables pour de telles évaluations.
* *L'évaluation formative* intervient au cours d'une action, d'un projet et tente, à partir d'analyses sur les premiers effets constatables, de déterminer s'ils correspondent à ce qui est visé.
* *L'évaluation sommative* intervient au terme d'une action ou d'un programme et cherche, au-delà des chiffres de fréquentation, à voir le degré d'appropriation d'une manifestation avec les participants. 1

Différentes techniques sont utilisables :

* L'enquête (interrogation particulière portée sur une situation comprenant des individus et ce, dans un but de généralisation ou d'analyse clinique).
* L'étude des " traces " (vidéo, livre d'or... font l'objet d'une observation différée).
* L'observation (d'une situation sans que celle-ci soit modifiée). 2

1 Elisabeth Caillet, ibid.,, pp. 67-73 - 2 Rodolphe Ghiglione, Benjamin Matalon, Les enquêtes sociologiques, Armand Colin, 1978, pp. 10-11.

Points de vue

La question de l'évaluation est une question lancinante qui est aujourd'hui au cœur des problématiques de politique publique. Ce qui est en cause (dans) ce débat est simultanément une question d'objectifs et de méthodes. L'évaluation n'est pas un concept absolu, et pour porter un jugement sur la valeur d'une personne, d'un projet, d'une action, d'un processus, d'une œuvre, nous savons que nous pouvons être, suivant l'objectif poursuivi, suivant la méthode, suivant le commanditaire et l'évaluateur, dans de l'expertise ou de l'estimation, en se fondant sur des " critères " subjectifs et/ou objectifs. 1

Le recours à l'évaluation est [...] une des conditions de l'amélioration de l'efficience de la politique de la Ville et de l'action des professionnels. Plus encore peut-être que pour les autres politiques publiques, par ses objectifs, par sa dimension territoriale et par son caractère contractuel et partenarial, la politique de la Ville impose le recours à l'évaluation, d'abord comme un instrument de connaissance concrète des transformations produites sur les territoires, mais aussi comme une exigence démocratique concernant une politique qui fait appel à la participation des habitants eux-mêmes, enfin comme un élément d'ajustement permanent des pratiques des institutions et des intervenants.
Ces évaluations doivent être produites à plusieurs niveaux de l'action (national et local, moyen et long terme) et donner lieu à la définition d'un cadre méthodologique de référence et à la mise en place d'indicateurs, d'outils et de tableaux de bord sur lesquels les professionnels de la politique de la Ville pourront s'appuyer. 2

L'analyse des contrats de Ville fait apparaître que, sur le terrain, les modes de diagnostics culturels recouvrent :
- des pratiques " expertes ", où la concertation implique les institutionnels et les professionnels, et parfois le secteur associatif ;

- des diagnostics de l'offre et d'adéquation offres/besoins (approche majoritaire) ;
- une approche rare en termes de diagnostic des ressources culturelles locales intégrant les compétences et les potentiels des habitants eux-mêmes.
[...] L'évaluation culturelle n'apparaît pas comme spécifique : elle sera au mieux (50 % des cas) une partie d'une " évaluation en continue " des objectifs du Contrat. Elle s'assigne plutôt des objectifs quantitatifs, s'apparentant alors à un bilan et non à une évaluation proprement dite. L'idée de transformation, par exemple, du principe d'évaluation culturelle en " observatoire culturel ", notamment intercommunal ou d'agglomération, est rarissime (un cas). Globalement, les Contrats ne reflètent pas, notamment en matière culturelle, une réflexion approfondie sur l'évaluation comme principe actif de démocratie locale. Selon nous, l'évaluation pourrait être considérée comme une action mobilisatrice à part entière, objet d'une coopération de toutes les parties prenantes : élus, professionnels, experts, habitants. Aucun Contrat n'indique, ni encore moins ne formalise, un dispositif évaluatif de cet ordre. Cet aspect est bien entendu à mettre au regard de la place des habitants, d'une manière générale, dans les dispositifs publics [...]. 3

Quand un espace public - tel le Parc de la Villette - est investi par les grandes manifestations internationales des " cultures urbaines ", démonstration est faite d'un multiculturalisme qui devrait servir de modèle à la vie urbaine dans les mégapoles du futur. Tandis que les groupes venus présenter leurs créations manifestent plein d'espoir en croyant promouvoir de nouvelles formes d'expression culturelle, le dispositif institutionnel assure son contrôle par la reproduction de son discours sur l'intégration et l'insertion.
Ce que semblent dire les institutions culturelles à ces groupes qui n'en demandaient pas tant : nous vous avons sélectionné pour vos qualités artistiques, mais votre travail est surtout la preuve de votre intégration, vous constituez déjà nos patrimoines du futur pour l'avenir des mégapoles ! Des banlieues en crise naîtront les cultures de demain. On croit rêver : ces cultures urbaines deviennent les objets exotiques des périphéries urbaines. Les anthropologues de la modernité les ont déjà choisies comme leurs nouveaux terrains d'investigation tandis que les institutions les utilisent comme un instrument de production de nouvelles sociabilités. C'est plutôt rassurant : au sein même de la violence urbaine, ces cultures pleines d'avenir démontreraient leur capacité à engendrer des valeurs culturelles pour demain. Ces grandes manifestations sont utilisées comme des moyens d'évaluation du développement social de la culture. Le fait d'évaluer n'est pas présenter comme un acte de contrôle, il doit permettre aux acteurs d'une opération culturelle de savoir s'ils sont sur la bonne piste ou s'ils ont tendance à s'écarter des objectifs initiaux. L'enjeu est d'assurer la meilleure relation possible entre le commanditaire et l'opérateur. Et le principe de l'évaluation traduirait, dans le jeu des intentions exprimées par les institutions commanditaires, une discontinuité qui pourrait apparaître comme l'expression même d'une certaine plasticité des opérations entreprises. Il empêcherait une saturation toujours menaçante en matière de développement culturel. N'est-ce pas l'effet inverse qui se produit ? Le principe de l'évaluation est ressenti par ceux qui la subissent comme le risque d'une décision rédhibitoire - autrement dit le signe de la fin des opérations. Et c'est le risque de cette décision arbitraire qui fonctionne tel un moteur du développement culturel. On retrouve la pratique classique de l'inspection et de son dispositif de menaces qui pèsent sur ceux qui sont désignés comme " acteurs ". Faut-il en passer par l'évaluation du taux de propension à tisser du lien social ? On voit bien que l'entreprise devient ridicule. 4

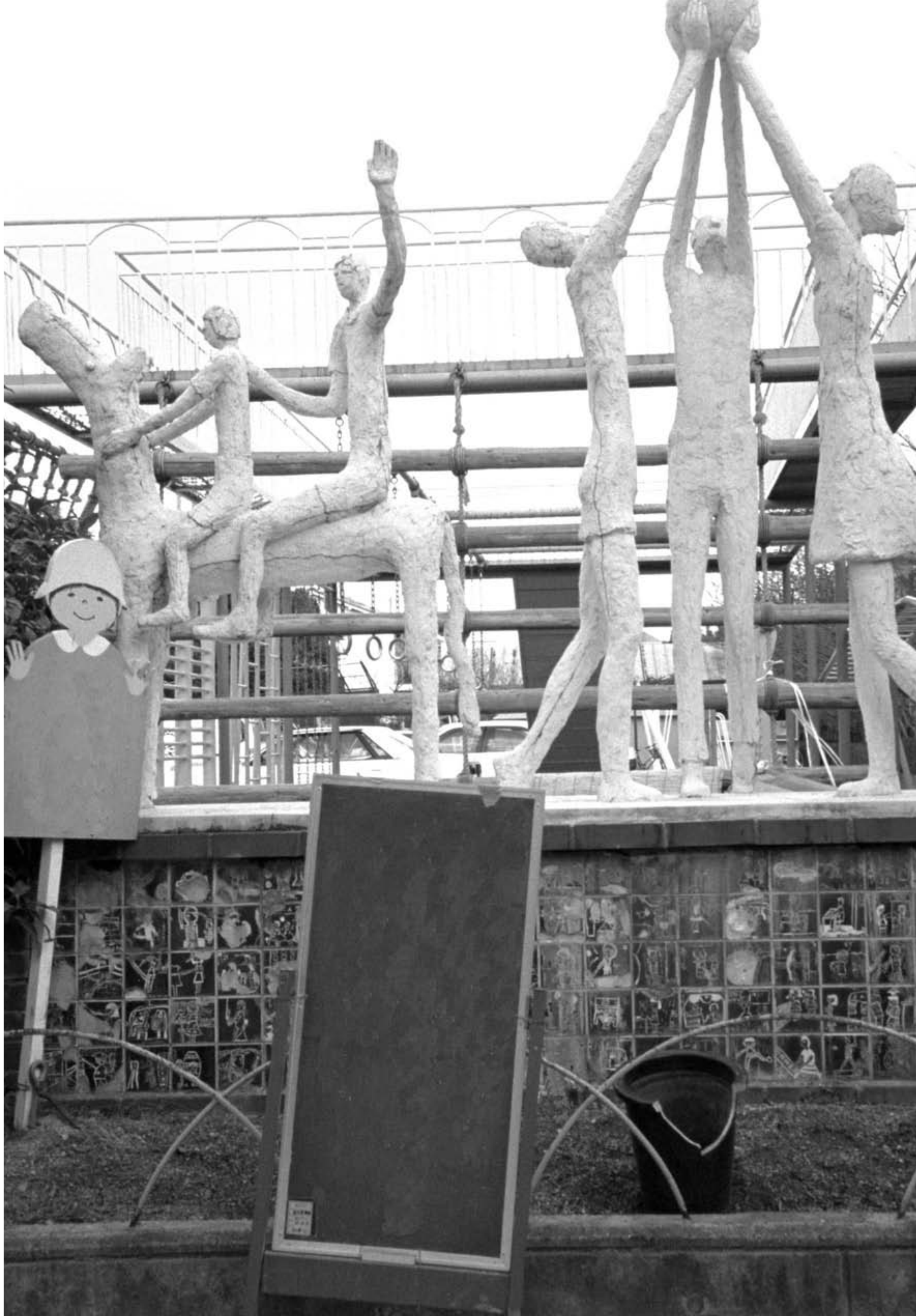
Une ambition maximaliste (diffuser le plus grand nombre d'œuvres au plus grand nombre) a engendré des évaluations et des études de type quantitatif. Ces études avaient moins pour objet de comprendre les logiques qui conduisent aux inégalités culturelles, et éventuellement de s'y opposer, que d'adapter les produits culturels à des publics ciblés. 5

1 Fabrice Lextrait, ibid., p. 59 - 2 Claude Brévan, Paul Picard, Ville, une nouvelle ambition pour les métiers, La Documentation Française, 2001, p. 72 - 3 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 95 et pp. 120-121 - 4 Henri-Pierre Jeudy, Les usages sociaux de l'art, Circé, 1999, pp. 28-29 - 5 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 37.

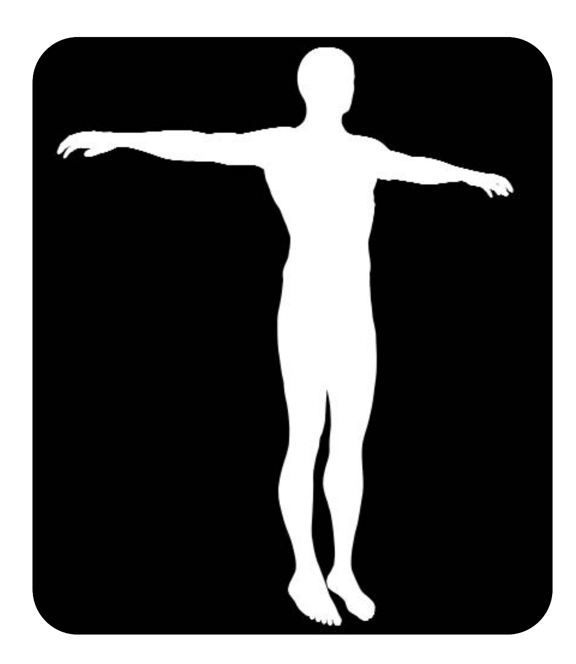
Questions

- L'évaluation est-elle pour le médiateur un moyen de formaliser et de capitaliser sa pratique ?
- Comment choisir l'évaluateur ? Quelle est la nature de son expertise (méthode, contenu, publics...) lorsqu'il sagit d'un expert ?
- Un bilan (une autoévaluation) est-il utile alors que les évaluations coûtent chères ? Permet-il d'inscrire dans la durée les relations avec les partenaires ?
- Comment associer les populations concernées ?

voir Acteurs institutionnels, Animateur, Contexte institutionnel, Contrat de Ville, Financeur, Médiateur culturel, Politique de la Ville.



F&G



Fête

Introduction

*Panem et circense*s. Du pain et des jeux. 1

L'art des artistes doit un jour disparaître, entièrement absorbé dans le besoin de fêtes des hommes. 2

D'ailleurs, si le peuple ne parle pas, à tout le moins peut-il chanter. 3

Il est du plus haut intérêt que l'état festif soit annoncé comme paradisiaque parce qu'indifférenciant... Fraterniste, égalisateur, négateur [...] le catéchiste de l'ère hyperfestive est aussi férocement révisionniste. 4

Non seulement la fête crée des emplois, mais elle a vocation à devenir le moteur très peu caché de l'économie, dont elle est en même temps le but, l'idéal, et aussi la police. 5

La fête est aujourd'hui un élément incontournable de toutes les politiques de la Ville. Au même titre que les opérations anti-été chaud ou les rénovations des cages d'escalier. 6

La fête fabrique du consensus. Les élus l'ont compris. Ils nous sollicitent de plus en plus. 7

Faire la fête. [...] Ce " luxe" là est ce sans quoi il n'y a plus d'expérience humaine, la " folie " sans laquelle il n'y a plus de raison. 8

La fête est une parole illuminée. 9

Penser est une fête. 10

1 Decimus Juvenal, Satires, Gallimard, 1996, p. 154 (Satire X) - 2 Friedrich Niezsche in Philippe Muray, Après l'histoire, Les Belles Lettres, 1999, p. 65 - 3 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 49 - 4 Philippe Muray, ibid., p. 18 - 5 Philippe Muray, ibid., p. 183 - 6 Philippe Muray, ibid., p. 185 - 7 Directrice d'une entreprise d'événementiel citée par Philippe Muray, ibid., p. 183- 8 Michel de Certeau, ibid., p. 43 - 9 Pierre Mayol, inédit 2002 - 10 Bernard Sichère, Penser est une fête, Léo Scheer, 2002.



Définition

L'histoire des mots étant plus riche que leur usage actuel, on constate que *feriae* et *festus* ont la même racine que *fastus*, d'où nous viennent " faste " et " néfaste " (et *fatum*, le " destin "). En creusant encore, on dégage une double racine encore plus profonde. D'une part le verbe *fari*, " parler ", d'où nous viennent " enfant " (*in-fans*, celui qui ne parle pas), " proférer ", " prophète ", " fable ", " fabuler "... Et d'autre part (du fait que " parler " c'est, en quelque manière, mettre en lumière) ce qui a trait à la clarté (phéno-) : " phénomène ", " diaphane ", " Stéphane ", etc.
Ainsi ce mot tout simple de " fête " contient en lui, comme une poupée russe, la parole et la lumière. Il n'est donc pas étonnant que les fêtes aient, dans l'histoire, une telle importance sociale puisque, parmi leurs nombreuses fonctions, il en est une au moins qui les traversent toutes : le rassemblement autour d'une parole exaltée ou d'une " sur-parole " (poème, chant, rythme...) et autour de feux de joie. La fête est une parole illuminée.

Les " festivités " mettent en évidence deux des fonctions les plus importantes des fêtes collectives et cycliques : *l'intégration* et la *consécration*. Par l'intégration, elles voulaient l'homogénéité du corps social et par la consécration, le progrès moral des individus. [...] Finalement, c'est à l'inscription du sujet dans une histoire qui le dépasse que nous assistons, une histoire à laquelle il doit adhérer s'il veut comprendre son destin collectif et " s'y retrouver " individuellement. Ces fêtes [...] souffrent néanmoins d'un double conformisme qui est aussi leur limite : d'une part la répétition dans le temps, d'autre part la fixité, voire la rigidité des déroulements festifs (le poids des rites). Toute fête collective [...] implique une similitude des comportements et des convictions, et laisse finalement peu de place à l'expression personnelle en dehors des cadres prévues par les " rubriques ". 1

1 Pierre Mayol, inédit, 2002.

Points de vue

La commémoration pour les victimes de la rafle du Vel d'Hiv a lieu chaque année. En fait, on ne cesse pas de commémorer, les commémorations deviennent parfois purement institutionnelles. Je pense à " l'oblique génuflexion des dévots pressés " dont parle Flaubert dans *Madame Bovary*. Commémorer est souvent autant une façon d'oublier que de se souvenir. Il faut parler et faire silence à la fois. 1

essayons d'imaginer / comment on peut / célébrer / le cinéma / là, il y a quelque chose / pourquoi / célébrer le cinéma / parce que / il n'est pas assez célèbre / il ne l'est plus / vous célébrez / on célèbre / quoi / nous célébrons / le premier siècle du cinéma / on a pris comme date / 1895 / la première projection publique / avec spectateurs / qui paient / pour regarder / un film / c'est l'exploitation / du film / que vous célébrez / pas la production / la première exploitation / des frères Lumière / pour leur invention / le cinéma / voilà / oui / pas la fabrication / d'une caméra / on ne célèbre pas / la fabrication d'une caméra / qu'est ce qu'on appelle / célébrer / expliquer au public / l'invention du cinéma / une des plus grandes inventions / de la fin / du dix-neuvième / siècle / oui / mais / montrer au public / des films / qui n'ont jamais été vus / si on voulait / vraiment le faire / pas besoin de faire / une fête / une fois tous les cent ans / si on célèbre quelque chose / est-ce que ce n'est pas / d'une certaine façon / je ne sais pas / accorder une valeur exagérée / à quelque chose / qu'on a finalement pas / bien servi / oublié / mais comme on le célèbre / est-ce qu'il n'y a pas / une opération de rachat / quelque chose / qu'on a laissé tomber / on aurait pu / je donne l'exemple de Méliès / il a fini / gare Montparnasse / mais il a eu des bureaux / à New York / si on voulait montrer / il n'y a que les Français / qui font un peu ça / l'Etat français / mais après pourquoi est-ce qu'on / ne le passe pas / toute l'année à la télévision / pour le ghetto de Varsovie / on peut le faire / on peut le faire chaque jour / célébrer le ghetto / de Varsovie / chaque jour / la libération / de Paris / on peut le faire chaque jour / c'était ce que disait / Lewis Carroll / joyeux non-anniversaire / ce qui nous opposerait / ce que je cherche à dire / toi tu dis / joyeux anniversaire / moi je dis / joyeux non-anniversaire / tous les jours / il y a 1 400 films / Lumière / une minute / tous les jours / une minute / tous les jours / combien de temps / 365 jours / c'est facile / puisqu'il y a 1400 films / une minute chaque jour / des films Lumière / moins que la publicité / beaucoup moins / voilà / tout est moins que la publicité / ils ne passeront pas / toute la journée / non / voilà / non / c'est ce que j'appelle / célébrer / 2

Et qu'est-ce que les fêtes ? C'est le processus souverain par lequel la logique sociale des sentiments noue et résout tous les désaccords partiels, inimités, privés, envies, mépris, oppositions morales de toutes sortes dans un immense unisson formé par la convergence périodique de tous ces sentiments périodiques. 3

La joie sociale est le propre de l'agir ensemble et [...] l'art est une des principales formes d'action collective qui s'exprime comme telle même sous des formes apparemment individuelles. Seul un observateur superficiel peut voir dans le dilettante misanthrope qui déguste " des tableaux, des gravures, des livres raffinés " un plaisir uniquement personnel et individuel. " Car l'âme cachée de ce plaisir, c'est l'idée qu'un jour le subtil esthéticien, encore isolé dans son goût à part, finira par le répandre au dehors, pour le faire partager à ses disciples, à toute une école grandissante. " 4

La commémoration du Bicentenaire de la Révolution et d'autres manifestations de rue développent la fraternité. Le théâtre de rue, le cirque, les bals, la fête de la musique [...] relèvent de ce registre. Le risque actuellement est que ce qui relève de la fraternité devienne " du pain et des jeux "... Un certain nombre d'élus veulent offrir des réjouissances aux concitoyens qui les ont élus. C'est tout à fait normal, mais il faut aussi offrir matière à réflexion, offrir des arts. 5

Mais quels seront les objets de ces spectacles ? Qu'y montrera t-on ? Rien, si l'on veut. Avec la liberté, partout où règne l'affluence, le bien-être y règne aussi. Plantez au milieu d'une place un piquet couronnez de fleurs, rassemblez-y le peuple, et vous aurez une fête. Faites mieux encore : donnez les spectateurs en spectacle ; rendez-les acteurs eux-mêmes ; faites que chacun se voie et s'aime dans l'autre, afin que tous soient mieux unis. 6

La revendication d'une restauration de la vie provinciale sanctionnée par un médiévisme de bon aloi, l'exigence d'une rénovation sociale qui devra retrouver le paysan dans l'ouvrier et connaître les vertus primitives de la terre, la volonté d'un retour aux sources esthétiques contre le " raffinement trouble et le malentendu intellectuel " : autant de thèmes qui annoncent ceux de la Révolution nationale - Vichy, cet autre âge d'or de la tradition et du folklorisme - et qui, dans l'immédiat, manifestent l'existence d'un populisme des puissants, parti à la recherche d'une nouvelle alliance. On en trouve l'écho dans cette envolée curieusement actuelle et pourtant toute teintée de Déroudèle : " Oui, allons aux ouvriers et aux paysans ; mieux, si nous le pouvons devenons paysans, ouvriers nous-mêmes, mêlons-nous à leurs fêtes ; faisons renaître celles que l'intolérance ou l'oubli ont tuées ; créons-en de nouvelles. " La France bourgeoise, une immense kermesse ? Un bienfait n'est jamais perdu.Spontané, naïf, le peuple, c'est l'enfant, une fois de plus. 7

Les grandes fêtes de jadis n'avaient sans doute pour fonction que de fournir aux hommes l'occasion d'exprimer symboliquement, de temps à autres, une exigence de liberté et de joie incompatible avec leur existence quotidienne : du moins s'agissait-il de phénomènes réellement collectifs. Aujourd'hui la fête a disparu : reste le *divertissement* - trop *individualiste* pour que la collectivité y puisse reprendre conscience d'elle-même, mais trop conformiste, en même temps, pour fournir à ces membres les moments de respiration personnelle dont il arrive à chacun d'entre nous d'éprouver le besoin.

En matière de divertissement, de *diversion sociale*, les pouvoirs politiques font généralement preuve d'une assez grande bienveillance, à la fois financière et " morale ". En matière d'action culturelle, le problème est à coup sûr différent... 8

1 Claude Lanzmann, Libération, 26 août 1992 - 2 Jean-Luc Godard, 2 X 50 ans de cinéma français, POL, 1998, pp. 9-15 - 3 Gabriel Tarde, La logique sociale, Les empêcheurs de penser en rond, 1999, p. 445 - 4 Maurizzio Lazzarato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 198 - 5 Marcel Bozonnet, " Former les acteurs, former les publics ", in Esprit, mars-avril 2002, p. 111 - 6 Jean-Jacques Rousseau, Lettre à d'Alembert sur les spectacles, [1ère édition 1758], Garnier Flammarion, 1996, pp. 233-234 - 7 Michel de Certeau, ibid., p. 54 - 8 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 59.

Questions

- La fête, constitue-t-elle l' "extase populaire" ou le "populisme des puissants" ?
- Comment le médiateur culturel peut-il jouer "*l'esprit de fête*" dans une société de pure divertissement comme la nôtre ?
- Le travail du médiateur est-il calqué sur ce seul calendrier : Fête de la musique, Fête du cinéma... La Science en fête, le Livre en fête... La journée du Patrimoine, la semaine du Goût, le printemps des Poètes, l'année du Patrimoine, de la Danse, de l'Archéologie, des Arts du cirque... L'année Mozart, Bach, Hugo, du Japon, de l'Algérie...?

voir Association, Animateur, Animation socioculturelle, Dépense, Habitants / Populations, Intégration, Lien social, Loisirs.

Financeurs

Introduction

La culture de proximité appelle ce que je nommerai le *mécénat de proximité*. 1

Le mécénat n'est pas seulement un formidable outil de communication, mais beaucoup plus que ça ; c'est un outil de séduction d'opinion. 2

Subversion et subvention. 3

Subvention de fonctionnement de l'Opéra national de Paris 88 296 milliers d'euros en 2001. 4

1 Jean-Jacques Aillagon, La lettre d'information, Ministère de la Culture et de la Communication, n°98, 29 juillet 2002 - 2 Alain-Dominique Perrin cité par Hans Haacke in Pierre Bourdieu, Hans Haacke, Libre échange, Seuil, 1994, p. 26 - 3 Rainer Rochlitz, Subvention et subversion, Gallimard, 1994 - 4 Chiffres clés, ministère de la Culture et de la Communication, 2001, p. 152.

Définition

La politique de la Ville est à la fois interministérielle et contractuelle ; elle mobilise des crédits importants et d'origine variée.

L'ensemble des concours financiers de l'Etat en faveur de la politique de la Ville représente actuellement 617millions d'Euros (PLF 2003).

90 % des crédits du ministère de la Ville sont délégués aux préfets de département. Plus de 50 % des financements qu'ils attribuent bénéficient aux associations.

A - La participation financière de l'Etat

1) Les crédits ordinaires des ministères mobilisés

chaque année sur les sites de la politique de la Ville
Il s'agit des crédits des différents ministères identifiés comme relevant d'une politique volontariste de développement social urbain même si ces crédits ne sont pas expressément inscrits dans un contrat de Ville. Exemple : postes supplémentaires pour alléger les effectifs dans les classes des zones d'éducation prioritaires.

2) Les crédits des différents ministères contractualisés dans les contrats de plan Etat-Région

Le contrat de plan Etat-Région est un contrat cadre. Le contrat de Ville est en partie une de ses conventions d'exécution. Il peut ainsi être alimenté par les crédits propres des différents ministères engagés dans les contrats de plan, notamment pour les politiques de formation, d'insertion économique, d'équipements sportifs, culturels, d'infrastructures de transport et d'environnement qui concernent le développement social urbain.

3) Les crédits contractualisés au titre de l'Enveloppe-Ville

Ces crédits sont gérés par la DIV et déconcentrés au niveau des préfets de département.
Le Fonds Social Urbain (FSU) est constitué de crédits des différents ministères concernés par la politique de la Ville, prélevés à la source et globalisés. Il est déterminé en début de plan pour les cinq ans avenir. Pour l'Ile-de-France, il existe en plus un compte d'affectation spéciale, le Fonds d'Aménagement pour la Région d'Ile-de-France (FARIF).
Outre ces crédits ordinaires, un Fonds d'Intervention pour la Ville (FIV) a été mis en place le 1er janvier 1995 pour faire face aux besoins nouveaux de la politique de la Ville (fonctionnement et investissement). Outre les dotations prévues par la loi de finances sur ces deux chapitres, le FIV est alimenté par transfert en gestion depuis les chapitres budgétaires de différents ministères qui, pour partie, contribuent au financement de la politique de la Ville. A terme, il devrait permettre la simplification administrative et financière des procédures de la politique de la Ville en accélérant les versements de crédits et en coordonnant la gestion des actions.

4) Les dotations de solidarité urbaine

La dotation de solidarité urbaine vise à renforcer les ressources des communes urbaines défavorisées en termes de charges sociales et de ressources propres.

B - La participation financière des partenaires locaux

1) Les Conseils régionaux

Il est important de noter qu'à l'exception des domaines régaliens où l'Etat agit seul (police, justice, service public de l'enseignement...), les financements publics de l'Etat ont d'abord un rôle d'entraînement

vis-à-vis des partenaires locaux. L'ensemble des Conseils régionaux se sont engagés dans le financement de la politique de la Ville. La mise en œuvre de cet engagement initial, pris dans les contrats de plan, nécessite l'existence d'un dispositif de concertation entre le président du Conseil régional et le préfet de région pour arrêter, au mieux, l'affectation locale des crédits qui relèvent de la compétence de chacun d'eux.

2) Les communes

De par leur proximité avec les réalités locales, les communes sont amenées à participer financièrement à la politique de la Ville, dans la mesure de leurs moyens.

C - Autres partenaires mobilisables

1) Le Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations (FASDIL) ;

2) La Caisse des dépôts et consignations ;

3) Le mécénat d'entreprises. 1

Le temps est révolu où l'aide publique procédait uniquement du ministère de la Culture et de la Communication. La part que les collectivités locales consacrent à l'action culturelle représente un peu plus que celle de l'Etat (50,1 % pour les premières contre 49,9 % pour le second). *L'effort des collectivités* locales est mesuré par le rapport entre les dépenses de fonctionnement culturel et les dépenses de fonctionnement général.

Tableau 1 : Dépenses culturelles des communes de plus de 10 000 habitants en 1996 (Euros par habitant).

Répartition par situation et taille des communes

	Dépenses culturelles		Effort culturel	
	Total	dont fonctionnement	Total	dont fonctionnement
Total	**135**	**111**	**8,6**	**9,9**
Ville de Paris	125	98	6,0	6,2
Villes centres (hors Paris)	195	156	12,2	13,7
Villes isolées	116	99	7,6	9,6
Villes périphériques	91	77	6,8	7,9
Villes de + de 150 000 hab. (hors Paris)	199	165	12,7	15,3
Villes de 100 000 à 150 000 hab.	173	145	11,5	13,6
Villes de 80 000 à 100 000 hab.	161	140	9,5	11,3
Villes de 50 000 à 80 000 hab.	135	107	8,1	9,7
Villes de 30 000 à 50 000 hab.	123	97	7,7	9,1
Villes de 20 000 à 30 000 hab.	84	72	6,7	7,7
Villes de 10 000 à 20 000 hab.	95	77	7,4	8,1

France métropolitaine Source : MCC / DEP. 2

1 Politique de la Ville et culture, Drac Ile-de-France - 2 Chiffres clés, ministère de la Culture et de la Communication, 2001, p. 155.

Points de vue

Sur la base de catégories devenues critères de financement, cette confusion des genres prolonge des distinctions esthétiques qui sont aussi des divisions sociales, masquées ou ignorées. Quant on compare, par exemple, le subventionnement du théâtre lyrique à celui de la danse contemporaine, pour ne rien dire du *hip-hop*, on ne peut s'empêcher de penser que la subvention vaut aussi comme instrument de discrimination entre les publics. Public aisé, âgé, conformiste, d'un côté ; public pratiquant la danse, jeune et ouvert, de l'autre. D'un point de vue plus général et plus comptable, il n'est pas inutile de rappeler que les subventions qui concernent les formes culturelles dites “ émergentes “ - pour ne pas dire en voie de reconnaissance comme on parle de pays en voie de développement - représentent 0,5 % du budget de la politique culturelle. 1

Quand on classe les dépenses culturelles dans la classe des investissements, on déplace la charge en amont de toute réalisation productive et on en fait, avec d'autres conditions, une cause de l'amélioration de la production en général (production de la vie comme totalité et non plus découpée entre biens matériels et immatériels). La culture fait alors partie du lien politique qui lie les individus pour les constituer en citoyens, et il s'agit d'un bien collectif qui ne peut relever d'un supplément d'âme conçu comme gain individuel. 2

Aujourd'hui, le bouleversement intervenu dans les " sphères de valeurs " amène (l'amateur d'art) à s'interroger sur le rôle social et le sens propre d'une activité (artistique) organisée et subventionnée par les pouvoirs publics qui, à la fois lui promet un plaisir insaisissable et l'en frustre obstinément. La difficulté consiste à faire comprendre pourquoi l'Etat et les investisseurs privés soutiennent une culture qui, par définition, ne peut faire la paix ni avec ses mécènes ni avec le public en général. 3

Je crois qu'il est important de distinguer l'idée traditionnelle du mécénat des manœuvres de relations publiques qui se parent de ce terme. En invoquant le nom de mécène, les entreprises d'aujourd'hui se donnent une aura d'altruisme. Le terme américain de *sponsoring* explique mieux qu'il y a une réalité d'échange de biens, des biens financiers de la part du sponsor, des biens symboliques de la part du sponsorisé. La plupart des hommes d'affaires sont plus directs quand ils parlent à leurs pairs. Alain-Dominique Perrin, le président de Cartier, par exemple, dit clairement qu'il dépense l'argent de Cartier pour des buts qui n'ont rien à faire avec l'amour de l'art. [...] Les contribuables payent ce que les entreprises récupèrent à travers les exemptions fiscales pour leurs " dons ", et c'est véritablement nous qui subventionnons leur propagande. Et ces frais de séduction ne servent pas seulement le marketing des produits, comme les montres et les bijoux dans le cas de Cartier. Il est plus important pour les sponsors de créer un climat politique favorable à leurs intérêts en ce qui concerne par exemple les impôts, la réglementation du travail ou de la santé, les contraintes écologiques ou l'exportation de leurs produits. 4

1 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 54 - 2 Elisabeth Caillet, A l'approche du musée, la médiation culturelle, Pul, 1995, p. 60 - 3 Rainer Rochlitz, ibid., p. 13 - 4 Hans Haacke in Pierre Bourdieu, Hans Haacke, ibid., pp. 26-27.

Questions

- Comment valoriser la médiation culturelle qui, comme toute action qualitative, coûte " cher" ?
- Comment impliquer des financeurs nombreux et diversifiés ? De quelle manière les fidéliser ?
- Comment mesurer les coûts d'une médiation culturelle ? Comment mesurer les résultats, les retours sur investissement ?
- Quelle autonomie le médiateur a-t-il au niveau des budgets ?

voir Acteurs institutionnels, Aménagement culturel du territoire, Associations, Besoin culturel, Contexte institutionnel, Contrat de Ville, Démocratie, Développement culturel, Politique de la Ville.

Goût

Introduction

Tous les goûts sont dans la nature. 1

Les goûts et les couleurs, ça ne se discute pas. 2

Notre amour propre souffre plus impatiemment la condamnation de nos goûts que de nos opinions. 3

Le goût se forme insensiblement dans une Nation qui n'en avait pas, parce qu'on y prend peu à peu l'esprit des bons artistes. 4

Le goût est la qualité fondamentale qui résume toutes les autres qualités. C'est le *nec plus ultra* de l'intelligence. 5

Je cherche à ce que tout soit beau ou, du moins, à ce que rien ne soit laid. C'est évidemment affaire de goût, et il n'est pas prouvé que chacun approuve. L'important c'est d'y croire. 6

Il y a un goût impressionniste et un goût cubiste. Mais le fait du goût ne varie pas. L'amateur d'art véritable acquiesce à des goûts aussi contradictoires que Rubens et Ingres, aussi hétéroclites que Memling et Pollock. 7

Comme tout le monde, j'ai les goûts et les préférences qui correspondent à ma position dans l'espace social. 8

Le goût est presque toujours le dégoût du goût des autres. 9

Le goût classe, et classe celui qui classe [...]. 10

Rien n'est plus classant, plus distinctif, plus distingué, que la capacité de constituer esthétiquement des objets quelconques. 11

La culture est le lieu d'une lutte à laquelle se livrent les sujets sociaux à travers leurs goûts et leurs " affinités électives ". 12

La guerre du goût. 13

1 et 2 Dictons - 3 François de la Rochefoucauld, Maximes [1ère édition 1664] - 4 Voltaire in Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, p. 797 - 5 Isidore Ducasse, Poésies I, [1ère édition 1870], José Corti, 1953, p. 363 - 6 Georges Pompidou, Le Monde, 17 octobre 1972 - 7 Thierry de Duve, Essais datés 1, La Différence, 1987, p. 108 - 8 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 176 - 9 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 215 - 10 et 11 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 6 - 12 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 61 - 13 Philippe Sollers, La guerre du goût, Gallimard, 1994 .

Définition

Au sens figuré, le terme " goût " désigne :

- d'une part, la faculté subjective, innée ou perfectible, de juger des qualités objectives d'une œuvre d'art ;
- d'autre part, les tendances et les préférences d'une époque, d'un groupe ou d'une personne en matière d'art.

Dans l'Antiquité et au Moyen Age, l'art n'est pas en premier lieu affaire de goût mais de jugement éthique et technique. C'est au XVIIIe siècle, dans les cours européennes, que se trouve le véritable lieu d'origine du concept de goût.
A l'origine, l'esthétique a eu pour but de former le goût du public. " Le goût, écrit Voltaire, se forme insensiblement dans une Nation qui n'en avait pas parce qu'on y prend peu à peu l'esprit des bons artistes ". C'est d'abord le privilège de quelques-uns, puis la culture acquise par un peuple, surtout par ses classes dirigeantes. Le terme a une connotation pédagogique ; il s'applique à la fois à la création, pour laquelle on établit des codes, des règles, et à la réception, mais il tend à être employé principalement pour cette dernière. Le goût collectif est sujet à des modes et des transformations continuelles, imprévisibles dans le détail, mais étroitement liées à l'évolution de la production artistique et aux événements historiques ; depuis l'époque du " goût classique " solidement établi, des conflits incessants accompagnent ainsi la réception des formes nouvelles.
Dès l'époque du préromantisme, la notion de goût change de sens sous l'impulsion des écrivains opposés au " bon goût " de la tradition classique ; c'est en effet au nom du " goût classique " que l'on avait rejeté Shakespeare, l'art gothique, les arts populaires et primitifs.
Au XIXe siècle, survivra sous la forme d'un nouveau type d'homme de goût, artiste ou connaisseur, dont les préférences ne sont pas arrêtées une fois pour toutes, mais qui sait reconnaître la valeur et l'intérêt du nouveau jusque dans les œuvres qui font scandale à leur apparition.
Depuis l'époque de Baudelaire, le goût n'est plus incompatible avec le dégoût, il implique la possibilité, voire la nécessité d'aller à contre-courant de la beauté " officielle ". L'idéal de Baudelaire est le " beau bizarre ", fruit du travail et de l'imagination d'une " sensibilité nerveuse ". L'homme de goût le plus sensible est attiré par la laideur d'hier et la dissonance soigneusement évitée par ses prédécesseurs.
Cette tendance s'accentue au XXe siècle au point de rendre parfois le goût méconnaissable chez des artistes comme Picasso, Stravinsky ou Brecht. En esthétique, le critère de goût, encore applicable à Proust ou Thomas Mann, s'avère de plus en plus incapable de saisir la qualité d'œuvres auxquelles on ne peut pourtant dénier leur valeur. Les romans de Kafka, de Joyce, de Céline, un tableau comme Guernica échappent à la catégorie du goût, dans la mesure où l'art s'y est détourné de la beauté pour s'affronter au " sublime " que Kant avait réservé à l'immensité de la nature, et à l'horreur. 1

Selon le sociologue Pierre Bourdieu, pour qu'il y ait des goûts, il faut qu'il y ait des biens classés, de " bons " ou de " mauvais " goûts, etc. Le goût est donc l'ensemble des choix faits par une personne déterminée en fonction d'un " système de perception et d'appréciation ". Il ne relève ni du don, ni de l'innéité. Il est le produit d'une histoire (individuelle et collective). Il est le produit de la rencontre entre le goût objectivé par l'artiste et le goût du consommateur.

Le goût classe, et classe celui qui classe : les sujets sociaux se distinguent par la distinction qu'ils opèrent, entre le beau et le laid, le distingué et le vulgaire, et où se traduit leur position dans les classements objectifs. 2

Lorsque les goûts sont " incorporés ", c'est-à-dire parfaitement intégrés, ils ne se " justifient " que sur le mode de l'évidence, du cela va de soi ; ils s'incarnent dans " un style de vie ".

[...] Je sais confusément ce qui dépend de moi et qui n'en dépend pas, ce qui est " pour moi " ou " pas pour moi " ou " pas pour des gens comme moi ", ce qu'il est " raisonnable " pour moi de faire, d'espérer, de demander. 3

Dans son analyse, P. Bourdieu distingue trois types de goûts :

- le goût " légitime ", c'est-à-dire le goût des œuvres légitimes (celles qui sont valorisées et reconnues par les plus gros détenteurs de capital culturel). La propension à produire et à apprécier ce type d'œuvres croît avec le niveau d'instruction ;
- le goût " moyen " qui réunit les œuvres mineures des arts majeurs et les œuvres majeures des arts mineurs ;
- et, le goût " populaire ". Pris dans le domaine musical, le goût " populaire " c'est : la musique " légère ", la musique savante mais dévalorisée par la divulgation (Les *quatre saisons* d'Antonio Vivaldi ou *Le beau Danube bleu* de Johann Strauss) ainsi que les œuvres dépourvues de toute ambition artistique.

1 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, pp. 797-798 - 2 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 6 - 3 Pierre Bourdieu, Méditations pascaliennes, Seuil, 1997, p. 157.

Points de vue

Pour qu'il y ait des goûts, il faut qu'il y ait des biens classés, de " bon ", de " mauvais " goût, " distingués " ou " vulgaires ", classés et du même coup classants, hiérarchisés et hiérarchisants, et des gens dotés de principes de classements, de goûts, leur permettant de repérer parmi ces biens ceux qui leur conviennent, ceux qui sont " à leur goût ". Il peut en effet exister un goût sans biens (goût étant pris au sens de principe de classement, de principe de division, de capacité de distinction) et des biens sans goût. [...] Comprendre les goûts [...], c'est donc connaître, d'une part, les conditions dans lesquelles se produisent les produits offerts et, d'autre part, les conditions dans lesquelles se produisent les consommateurs. Ainsi, pour comprendre les sports que les gens pratiquent, il faut connaître leurs dispositions mais aussi l'offre, qui est le produit d'inventions historiques. Ce qui signifie que le même goût aurait pu, dans un autre état de l'offre, s'exprimer dans des pratiques phénoménalement différentes et pourtant structuralement équivalentes. (C'est l'intuition pratiques de ces équivalences structurales entre des objets phénoménalement différents et pourtant pratiquement substituables qui nous fait dire, par exemple, que Robbe-Grillet est au XXème siècle ce que Flaubert est au XIXème ; ce qui signifie que celui qui choisissait Flaubert dans l'offre de l'époque serait aujourd'hui dans une position homologue de celui qui choisirait Robbe-Grillet). 1

Le " peuple " ne pense ni du bien ni du mal, il n'a pas de catégorie de perception ; il n'a pas incorporé sous forme de goût le *nomos* (la loi), le principe de vision et de division qui permet de faire les différences. Ce qu'on appelle le goût est, très précisément, une capacité de faire des différences entre le salé et le sucré, le moderne et l'ancien, le roman et le gothique ou entre différents peintres ou entre différentes manières d'un même peintre et, secondairement, d'éprouver et d'énoncer des préférences. Et le défaut, l'absence, la privation de catégorie de perception et de principe de différenciation conduisent à une indifférence beaucoup plus profonde, plus radicale que le simple manque d'intérêt de l'esthète blasé. Dire, à propos des gens du peuple, qu'ils n'aiment pas l'art moderne, c'est assez idiot. En fait, ça ne les concerne pas, ils n'en ont rien à faire. Pourquoi ? Parce que rien n'a été fait pour constituer en eux la *libido artistica*, l'amour de l'art, le besoin d'art, l'œil qui est une construction sociale, un produit de l'éducation.
Dans *L'Amour de l'art* et dans *La Distinction*, j'ai démontré que la disposition artistique qui permet d'adopter devant l'œuvre d'art une attitude désintéressée, pure, purement esthétique et la compétence artistique, c'est-à-dire l'ensemble des

savoirs nécessaires pour déchiffrer l'œuvre d'art, sont très corrélés avec le niveau d'instruction, ou plus précisément, avec le nombre d'années d'études. Autrement dit, ce qu'on appelle l'œil est une pure mythologie justificatrice, une manière pour ceux qui ont la chance de pouvoir faire la différence en matière d'art de se sentir justifiés en nature. Et, de fait, le culte de l'art, comme la religion en d'autres temps, offre aux privilégiés, comme dit Max Weber, une " théodicée de leur privilège " ; elle est même sans doute la forme par excellence de la sociodicée pour les individus et les groupes qui doivent leur position sociale au capital culturel. Par là, s'explique la violence que suscite l'analyse qui met tout cela au jour. Le simple fait de rappeler que ce qui se vit comme un don ou un privilège des âmes d'élite, un signe d'élection, est en réalité le produit d'une histoire, une histoire collective et une histoire individuelle, produit un effet de désacralisation, de désenchantement ou de démystification. 2

Contrairement à une conception déterministe qui a pu se développer dans les années soixante-dix, la culture n'est ni une superstructure, qui reproduit les oppositions économiques, ni, dans sa dimension institutionnelle, un appareil destiné à produire de l'illusion et de l'idéologie. Pour une part, les conflits qui traversent le domaine de la culture lui sont inhérents et relèvent de sa nature profonde. La culture, comme phénomène qui concerne l'expérience humaine, est, en elle-même, soumise à une dualité. Pour reprendre la distinction kantienne, la pratique culturelle relève autant d'une attitude intelligible que Kant appelle " jugement déterminant " (jugement de connaissance qui détermine le particulier sous l'universel), que d'une dimension sensible qualifiée de "jugement réfléchissant " (parce qu'il se réfère au goût qui procède du particulier et qu'il renvoie à la subjectivité). 3

1 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, pp. 166-167 - 2 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, pp. 35-37 - 3 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 71.

Questions

- Le goût n'est-il qu'une vérité purement subjective, individuelle, privée ?
- Dans quelle mesure, le goût engage-t-il pleinement *l'être* dans son rapport au monde ?
- Comment le médiateur articule-t-il le goût pour soi (son goût personnel) et le goût pour autrui (l'intérêt partagé) ?

voir Amateur, Art, Artiste, Besoin culturel, Capital culturel, Champ de production culturelle, Croyance, Dépense, Pratiques culturelles, Valeur



H&I

Habitants - Populations



Introduction

Il ne saurait être ici question de jeter la pierre à quiconque. Mais cette situation, nous en sommes tous responsables - dans l'exacte mesure, pour chacun d'entre nous, *de ce qu'il pourrait changer s'il entreprenait de le faire*. 1

Il s'agit de faire en sorte que chacun prenne conscience qu'il est investi d'une mission : chacun de nous est partiellement porteur, où qu'il soit, du destin de notre civilisation. 2

On y peut rien, on est comme on est (... comme on est né). 3

Il faudrait que les " agités " deviennent des agitateurs d'eux-mêmes. 4

L'homme du commun ne se rencontre guère sinon teint aux couleurs dont il s'est laissé revêtir. 5

Un groupe de paysans et d'ouvriers comme des chiens analphabètes loin de leur genre humain. 6

Au cours des temps, à travers révoltes et révolutions de tous ordres, la notion d' " esclavage " a sans doute considérablement évolué, mais la proportion des " esclaves " est restée sensiblement la même... 7

Vous avez été le premier à nous apprendre quelque chose de fondamental, à la fois dans vos livres et dans un domaine pratique : l'indignité de parler pour les autres. 8

Ceux-là mentent, qui se justifient en affirmant que le peuple a besoin d'un art particulier, simple, abrégé. 9

1 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 24 - 2 Michel Guy, L'Etat et la culture en l'an 2000 in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 637 - 3 Francis Jeanson, ibid. - 4 Pierre Bourdieu in Pierre Carle La sociologie est un sport de combat, C-P Production et VF Films, 2001 - 5 Jean Dubuffet, Bâtons rompus, Minuit, 1986, p. 59 - 6 Jean Michel Alberola, L'effondrement des enseignes lumineuses, Fondation Cartier, 1995, p. 42 - 7 Francis Jeanson, ibid., p. 20 - 8 Gilles Deleuze " Les intellectuels et le pouvoir " (Entretien avec Michel Foucault du 4 mars 1972) in L'île déserte, Minuit, 2002, p. 289 - 9 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, ibid., p. 54 - 10 Victor Chklovski, La marche du cheval, Champ libre, 1973,, p. 54.

Définition

Les quartiers prioritaires de la France métropolitaine (recensement 1990 et 1999) se caractérisent par les données suivantes :

* La population active des zones urbaines sensibles (ZUS) a diminué (- 8,6 %) entre les deux recensements alors qu'elle a progressé de 4,7 % sur l'ensemble du territoire. Le taux d'activité des 15-58 ans y a baissé (de 69,5 % à 68,1 %) alors qu'il a globalement progressé (de 71,3 % à 73,1 %).
* L'éducation prioritaire (les zones d'éducation prioritaire - ZEP) concernait, à la rentrée 1999, près de 1,7 millions d'élèves (17,9 % des écoliers et 21,2 % des collégiens) dans plus de 8 500 établissements (7 329 écoles, 1 053 collèges, 171 lycées).
* Le nombre de chômeurs a augmenté moins vite (22,8 %) que pour l'ensemble de la population (24,5 %) mais, compte tenu de la contraction importante de la population active, le taux de chômage total en ZUS a progressé plus sensiblement dans les territoires de la politique de la Ville (de 18,9% à 25,4 %) que sur l'ensemble du territoire (10,8 % à 12,8 %). Le taux de chômage des 15-24 ans est de 39,5 % alors que la moyenne nationale est de 25,6 % en métropole.
* Au 31 décembre 1998, les demandeurs d'emploi inscrits dans les ZUS représentaient 12,8 % des demandeurs d'emploi toutes catégories. La proportion des demandeurs d'emploi étrangers dans les zones sensibles est de 27,1 % contre 12,4 % pour l'ensemble du territoire métropolitain. Les demandeurs d'emploi sont moins formés et moins qualifiés. Dans les ZUS, seuls 18,8 % des demandeurs d'emploi ont le niveau " bac ou plus " contre 30,1 % pour la moyenne nationale ; 43,6 n'ont aucun diplôme alors que la moyenne est de 30,7 %. 15,7 % d'entre eux bénéficient du RMI contre 10,9 % pour l'ensemble des demandeurs d'emploi.
* Un tiers de la population âgée de plus de 15 ans n'a aucun diplôme (20 % pour l'ensemble de la population métropolitaine) ; 19,8 % ont le bac ou un niveau supérieur (moyenne nationale : 29,8 %). 1

1 La cour des comptes, La politique de la Ville, 2002, p. 30.

Points de vue

Ce ne sont pas les habitants seuls qui font la ville mais la conjonction du temps, de l'histoire, de la forme urbaine, de l'architecture et, bien sûr, des hommes qui y vivent - la culture conjugue cela, est très exactement constituée de cela. Le plus souvent, elle est pourtant omise dans l'analyse des problèmes urbains. 1

Dans les logements dits sociaux, groupes d'immeubles vieillissants ou cités de transit datant de plus de dix ans, la configuration sociologique paraît simple au premier abord. Français de souche et Français d'origine étrangère sont mêlés par l'administration à des étrangers immigrés. Mais dès que l'on essaie d'appréhender le détail, on se heurte à deux difficultés majeures qui se renforcent l'une l'autre :
- l'extrême complexité des origines dans le temps et dans l'espace, souvent différentes pour chacun des conjoints, exclut la possibilité d'une statistique détaillée et lisible, trop de séries pouvant n'être représentées que par un cas ;
- le second écueil, infranchissable, consiste dans le mutisme des gens quant à leur passé familial. Il ne s'agit d'ailleurs pas tant d'un refus que d'une sorte d'omission, un passage sous silence ponctué d'informations éparses, de données en miettes. Et pourtant malgré les lacunes des témoignages, et bien que les cités aient chacune une personnalité particulière, la population, dans son ensemble, présente le profil suivant :
- Français dont l'ascendance [...] témoigne des faits socio-historiques du siècle : les guerres, les migrations, la décolonisation ;
- Français d'origine provinciale récente ou lointaine, rurale ou urbaine, toujours isolés de leurs communautés familiales ;
- Français ignorant tout ou partie de leur filiation, nés de la diversité infinie des brassages urbains ;
- étrangers isolés de leur communauté [...] ;
- étrangers groupés par des liens de parentés [...] ;
- couples franco-étrangers. 2

La véritable coupure culturelle ne se situe qu'en apparence au niveau du savoir : elle signale en réalité la différence entre ceux qui ont reçu et ceux à qui ont été plus ou moins refusé les moyens d'actualiser leurs aptitudes potentielles, c'est-à-dire de s'employer eux-mêmes au mieux de leurs propres ressources. 3

En dehors de l'intelligentsia, traditionnelle ou nouvelle, la population semble plus influencée, dans son évolution culturelle, par l'animation commerciale et les diffusions de la télévision que par tous les efforts déployés par le réseau socio-culturel, appuyé sur les professionnels et les crédits publics. Même dans les villes où ce réseau est puissant, le phénomène est sensible : il conduit les militants - et les professionnels sont aussi des militants - à un certain découragement et à une interrogation sur la nature et le rôle de leur action. On arrive peu à peu à la constatation paradoxale que l'animation culturelle est

élitaire : elle touche des groupes peu nombreux, déjà motivés, alors que la grande majorité des classes populaires et des classes moyennes se nourrit ailleurs, autrement. 4

Je m'accorde avec toi à dire que l'heure de la révolution est passée, non à cause des affreux désastres dont nous avons été les témoins et les terribles défaites dont nous avons été les plus ou moins coupables victimes, mais parce qu'à mon grand désespoir, j'ai constaté et je constate chaque jour de nouveau, que la pensée, l'espérance et la passion révolutionnaires ne se trouvent pas dans les masses, et quand elles sont absentes, on aura beau se battre les flancs, on ne fera rien. [...] Pauvre humanité ! Il est évident qu'elle ne pourra sortir de ce cloaque que par une immense révolution sociale. Mais comment la fera-t-elle, cette révolution ? Jamais la réaction internationale de l'Europe ne fut si formidablement armée contre tout mouvement populaire. Elle a fait de la répression une nouvelle science qu'on enseigne systématiquement dans les écoles militaires aux lieutenants de tous les pays. Et pour attaquer cette forteresse inexpugnable qu'avons-nous ? Les masses désorganisées. Mais comment les organiser, quand elles ne sont pas même suffisamment passionnées pour leur propre salut, quand elles ne savent pas ce qu'elles doivent vouloir et quand elles ne veulent pas ce qui seul peut les sauver. 5

L'identité juvénile affirme la " différence irréductible qui oppose jeunes et adultes. Aucun jeune ou presque n'échappe à l'impérieuse nécessité de se dire et de se montrer jeune, de revendiquer une spécificité sociale et culturelle, voire de dénier aux adultes la capacité même de comprendre ce que jeunesse veut dire " (J.M. Guy). L'identité juvénile se traduit par des comportements culturels nettement plus intenses, en positif (adhésion) ou en négatif (rejet), que dans la population adulte. Toutefois, cette identité, d'allure polémique, est complétée par une identité citoyenne par laquelle les jeunes, du cœur même de leurs contestations, vivent leurs pratiques culturelles comme une introduction au monde des adultes. Ils leur reconnaissent donc, à ces pratiques, une fonction intégratrice d'autant plus forte qu'elle provient d'eux-mêmes, c'est-à-dire de l'expérience d'une autonomie culturelle (relativement) indépendante des prescriptions familiales et scolaires. 6

On ne décide pas de la mobilisation, de la participation de l'autre. Le grand absent des contrats [de Ville], reste l'habitant, qu'on appelle comme le projet, de ses vœux... qu'on invite, qu'on incite, qu'on interviewe mais qui ne répond jamais comme, et là où on l'attend. Par excès ou par défaut, il échappe à l'appel. Une mobilisation n'est possible que si les enjeux en valent la chandelle. [...] Loin d'une pensée magique, une motivation et une mobilisation répondent à une nécessité et non à des volontés externalisées. 7

L'analyse des contrats de Ville fait apparaître que les projets culturels s'appuient la plupart du temps sur un certain ciblage des publics ne serait-ce que parce qu'ils sont liés aux préoccupations plus générales d'intégration, d'intergénérationnalité, de lutte contre l'exclusion. Ces actions paraissent " ciblées " (par ordre décroissant) à destination de : jeunes, populations d'origine étrangère, publics en difficulté, enfants, femmes, handicapés, scolaires, habitants, familles, personnes âgées. 8

100 % des contrats de Villes affichent la participation des habitants, seulement (si l'on peut dire) 74 % associent participation et culture. 9

1 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 61- 2 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 27 - 3 Francis Jeanson, ibid., p. 53 - 4 Michel Bakounine à Elysée Reclus in Jean Michel Alberola, ibid., p. 22 - 5 Augustin Girard, Industries culturelles, Futuribles, septembre 1978 in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 637 - 6 Pierre Mayol, Les enfants de la liberté, L'Harmattan, 1997, p. 133 - 7 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 54 - 8 J.M. Montfort, M. Dupouy, A. Guillot, ibid., p. 88 - 9 J.M. Montfort, M. Dupouy, A. Guillot, ibid., p. 101.

Questions

- La culture peut-elle concerner tous les habitants d'un territoire ?
- A-t-on la culture qu'on se donne ou la culture qu'on nous donne ?

voir Acteur / Consommateur, Action culturelle, Amateur, Association, Besoin culturel, Citoyenneté, Démocratie, Démocratie culturelle, Démocratisation culturelle, Médiation culturelle, Publics, Pratiques culturelles,



Histoire

Introduction

L'histoire individuelle et l'histoire sociale se confondent. 1

L'homme fait l'histoire ; à son tour l'histoire le défait. Il en est l'auteur et l'objet, l'agent et la victime. 2

De leur histoire individuelle et sociale indivise, il ressort une sorte de lésion psychoaffective, une brisure et c'est cette brisure qui se transmet. 3

L'homme n'est pas un être, mais un faire ; il n'est pas une nature, mais une histoire. 4

Ne plus raconter d'histoire, la produire. 5

L'Histoire n'est pas une succession d'époques mais une unique proximité du Même. 6

Moins quelqu'un en sait sur ce qui est passé et sur ce qui est présent, plus son jugement sur ce qui est à venir ne pourra que tourner à l'incertitude. 7

Les règnes totalitaires du XXe siècle ont révélé l'existence d'un danger insoupçonné auparavant : celui de l'effacement de la mémoire. 8

jamais on n'a raconté vraiment / l'histoire du cinéma / donc les gens ne peuvent pas / se souvenir / de ce qui s'est passé / 9

si je vous dit / Jacques Becker / ça vous dit quelque chose / Boris, pas Jacques / Boris Becker / boum, boum / c'est un bon serveur / 10

Il n'y a d'histoire qu'aussi longtemps que les gens se révoltent, résistent, réagissent. 11

1 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 334 - 2 Cioran, Ecartèlement, Gallimard, 1979 - 3 Colette Pétonnet, ibid., p. 339 - 4 José Ortega y Gasset, Qu'est-ce que la philosophie, Klinscieck, 1954, p. 146 - 5 Claude Rutault, Résumé, 1984 - 6 Martin Heidegger in Philippe Sollers, La guerre du goût, Gallimard, 1994, p. 10 - 7 Sigmund Freud, L'avenir d'une illusion, [1ère édition 1927], PUF, 1995, p. 5 - 8 Tzvetan Todorov - 9 Jean-Luc Godard, 2 x 50 ans de cinéma français, POL, 1998, p. 28 - 10 J.L Godard, ibid., p. 31 - 12 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 79.

Définition

Histoire individuelle et histoire sociale sont indissociables. Comme l'écrit Colette Pétonnet, “ elles se confondent “.

Histoire sociale

Le terme *d'histoire* désigne à la fois la succession temporelle des événements qui déterminent la situation, les changements, l'évolution régionale, nationale, universelle du monde réel (nature et humain), et la connaissance, la science, la mémoire de ces événements, pour autant que leur importance s'impose à l'attention de tous ou du moins à un groupe.

La naissance d'une philosophie de l'histoire au XVIIIe siècle est étroitement lié à l'histoire de l'art. Les œuvres d'art représentent elles-mêmes déjà un certain degré d'élaboration intellectuelle de l'histoire empirique, leur comparaison et leur considération dans la succession temporelle incitent à découvrir un sens philosophique dans l'histoire. Le siècle des Lumières découvre que toutes les époques ne sont pas également digne d'intérêt pour l'historien.

Le caractère historique d'une œuvre d'art ne se limite pas au déterminisme de son origine, mais découle de la place qu'elle occupe dans un processus historique ou l'on croît découvrir un sens global.

L'histoire n'est pas linéaire. Le jeu des réponses et des contestations entre les différentes générations de créateurs occupe une place importante, elle ne peut pourtant pas se limiter à la problématique interne des arts, des formes et des matériaux : elle doit réfléchir sur le rapport entre l'histoire des arts et l'histoire tout court. 1

Histoire individuelle

L'histoire individuelle s'actualise dans la capacité du sujet à penser son histoire (réflexivité par rapport à soi, à sa trajectoire sociale, au roman de sa vie...) et, indissociablement, à se penser dans l'histoire sociale (réflexivité par rapport à la société).

Il existe une correspondance entre la structure sociale et les structures mentales, entre les divisions objectives du monde social (...) et les principes de vision et de division que les agents leurs appliquent [...]. 2

Prendre conscience de son histoire afin de pouvoir, d'une part, mobiliser sa capacité à éprouver l'emprise que cette histoire exerce sur soi-même et, d'autre part, analyser la complexité de cette emprise au regard des structures sociales qui semblent la déterminer, voire la perpétuer, l'enjeu pour le sujet est de gagner en liberté d'être et d'action.

1 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, Puf, 1989, pp. 830-835 - 2 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 37.

Points de vue

Histoire sociale

Nombre d'historiens oublient que les concepts et les réalités correspondantes sont eux-mêmes le produit d'une construction historique : l'histoire même à laquelle ils appliquent ces concepts les a en fait inventés, créés, souvent au prix d'un travail historique immense et pour l'essentiel oublié. 1

Histoire des sciences

Toute science est historique, cela veut dire d'abord qu'elle est une attitude et une pratique acquises, qui s'apprennent, qui sont enseignées. De ce point de vue, la science ne trouve donc pas sa source dans une quelconque capacité mentale des sujets dont on pourrait extraire en retour une connaissance des diverses sciences. Il est vrai que l'esprit humain spontanément est conduit à anticiper sur les événements futurs à partir de l'expérience acquise, des observations réalisées ; pourtant on ne saurait jamais confondre une anticipation mentale ou cognitive avec la construction d'une hypothèse et les procédés par lesquels elle est testée. [...] Si toute science est fondamentalement historique, c'est surtout parce qu'elle enveloppe une historicité faite des tâtonnements, des réfutations, des débats, des théories formulées et remises en chantier, du rôle joué par les institutions. 2

Histoire de l'art

je voudrais poser / deux ou trois questions / je travaille / ça se voit pas / seulement deux trois questions / une photographie / vous savez ce que c'est / évidemment / et Nadar / vous savez qui c'était / non, je ne sais pas / un dessin animé / vous savez ce que c'est / il ne faut pas se moquer / des pauvres / et Emile Cohl / vous ne savez pas / qui c'est / je ne sais pas / je m'en fous / je veux pas le savoir / et Gérard Philippe / le diable au corps / oui, je ne sais pas / ça me dit quelque chose

cette fois / la conscience de leur faute / les laisse sans parole / leur absence de parole / les rend / cette fois / conscient de leur faute / 3

Un art (l'art contemporain) qui enferme toujours davantage la référence à sa propre histoire appelle un regard historique ; il demande à être référé non à ce référent extérieur qu'est la " réalité " représentée ou désignée, mais à l'univers des œuvres d'art du passé et du présent. Comme la production artistique en tant qu'elle s'engendre dans un champ, la perception esthétique, en tant qu'elle est différentielle, relationnelle, attentive aux écarts qui font les styles, est nécessairement historique [...]. 4

Histoire individuelle : histoire de vie

Rappeler à ceux qui jugent et condamnent que ceux qu'ils condamnent sont leurs pareils, mais leurs pareils à l'histoire près, c'est-à-dire ce qu'ils auraient pu être s'ils avaient été soumis aux même conditions. 5

Quand une société par ses voies officielles, souvent jointes, donne tort individuellement aux parents, l'identification des enfants aux images parentales est une identification conflictuelle que, l'âge adulte venu, aucune compensation sociale, financière ou de prestige, ne vient atténuer. L'histoire individuelle et l'histoire sociale se confondent. 6

Aussi longtemps que les agents agissent sur la base d'une subjectivité qui est l'intériorisation de l'objectivité, ils ne peuvent que rester les sujets apparents d'actions qui ont pour objet la structure. *A contrario*, plus ils prennent conscience du social à l'intérieur d'eux-mêmes, en s'assurant une maîtrise réflexive de leur catégorie de pensée et d'action, moins ils ont de chances d'être agis par l'extériorité qui les habite [...]. 7

J'ai vu [...] à quel point les histoires de vie linéaire, dont se contentent souvent les ethnologues et les sociologues, sont artificielles et les recherches en apparences plus formelles de Virginia Woolf, de Faulkner, de Joyce ou de Claude Simon me paraissent aujourd'hui plus " réalistes " (si le mot à un sens), plus vraies anthropologiquement, plus proches de la vérité de l'expérience temporelle, que les récits linéaires [...]. 8

La relation au temps

L'idée a toujours été de constituer une véritable histoire, vivante et verticale de l'art et de la littérature ; une échelle mobile, parcourable dans les deux sens (par exemple, de Villon à Rimbaud ou Genet ; de Sade à Proust ; de Céline à Saint-Simon ; de Dante à Joyce ; du Titien à Picasso ; de Kafka à Pascal). Tentative donc, pour échapper à l'histoire linéaire, à sa passivité commémorative ou, au contraire, à la terreur ou au messianisme qui l'habitent. 9

de la peinture réalisée à partir de *l'autoportrait* de poussin à celle conçue d'après *l'art de la peinture* de vermeer, des piles à la première actualisation de *monochromes V*... la destination du tableau est le mur. l'accrochage fixe le statut de l'œuvre. pour se débarrasser de toute cette histoire, qu'est-ce que c'est cette histoire ? de ces règles passées progressivement de contraintes à poncifs, décrocher les toiles et les empiler ne suffit plus. si la toile à plat reste peinte de la même couleur que le mur, comme dans l'exposition de tours, c'est qu'elle a été décrochée ou qu'elle n'est pas encore accrochée. elle est dans ce va-et-vient d'un temps à l'autre. la couleur la rend toujours aussi actuelle, sa place est bien là, dans ce lieu et à ce moment précis. elle ne peut pas y être par hasard. simplement elle ne nous fait plus face. Posée sur ses tréteaux elle devient à la fois plus discrète et plus proche. elle n'est plus un miroir des états d'âme de l'artiste. c'est l'exploration de rôles inédits qui rend la peinture à nouveau possible. nul besoin pour cela de béquilles, d'objets, de miroirs, d'architectures...
nous sommes sur le chemin de la peinture.
d'où l'insistance d'une promenade dans et non plus devant la peinture.
[...] pour continuer à se promener à travers la peinture, pour continuer la peinture, il faut s'acquitter envers l'art du passé à un moment ou un autre. Condition absolue pour s'aventurer plus loin. 10

Faire date

L'impact de certaines œuvres ne se réduit pas à la somme de leurs éléments. Il dépend de l'incision historique qu'elles opèrent, de leurs répercussions et de leurs suites, de notre réception. Quelqu'un s'est trouvé à cette intersection, en a cristallisé les chances : le *génie* est ce sujet-là. 11

Entrer dans le jeu de la production [artistique], exister intellectuellement, c'est faire date, et du même coup renvoyer au passé ceux qui, à une autre date, ont aussi fait date. (Faire date, c'est faire l'histoire, qui est le produit de la lutte, qui

est la lutte même ; lorsqu'il n'y a plus de lutte, il n'y a plus d'histoire. Tant qu'il y a de la lutte, il y a de l'histoire, donc de l'espoir. Dès qu'il n'y a plus de lutte c'est-à-dire de résistances des dominés, il y a monopole des dominants et l'histoire s'arrête. Les dominants, dans tous les champs, voient leur domination comme la fin de l'histoire - au double sens de terme et de but -, qui n'a pas d'au-delà et se trouve donc éternisée.) Faire date, donc, c'est renvoyer au passé, au dépassé, au déclassé, ceux qui ont été, un temps, dominants. Ceux qui sont ainsi renvoyés au passé peuvent être simplement déclassés, mais ils peuvent aussi devenir des classiques [...]. 12

Quel est le sens de l'histoire ?

L'Histoire s'évapore ; c'est une sorte de domestique idéale : elle apprête, apporte, dispose, le maître arrive, elle disparaît silencieusement : il n'y a plus qu'à jouir sans se demander d'où vient ce bel objet. Ou mieux : il ne peut venir que de l'éternité : de tout temps, il était fait pour l'homme *bourgeois*, de tout temps, l'Espagne du *Guide Bleu* était faite pour le touriste, de tout temps les " primitifs " ont préparé leurs danses en vue d'une réjouissance exotique. 13

1Pierre Bourdieu - 2 Sylvain Auroux, Encyclopédie philosophique universelle, Puf, 1990, pp. 2323-2324 - 3 Jean-Luc Godard, ibid., pp. 25-27 - 4 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 4 - 5 Pierre Bourdieu, Les murs mentaux, Liber, 19 - 6 Colette Pétonnet, ibid., p. 334 - 7 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, pp. 39-40- 8 Pierre Bourdieu, ibid., p. 179 - 9 Philippe Sollers, La guerre du goût, Gallimard, 1994, p. 9 - 10 Claude Rutault, n°1 bis le môme vers le gris, Des Cendres, 2003, p. 1530-1531 et p. 1610 - 11 Julia Kristeva, Le génie féminin I Hannah Arendt, Fayard, 1999, 4e de couverture - 12 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 168 - 13 Roland Barthes, Mythologies, [1ère édition 1957], Seuil, 1970.

Questions

- Comment le médiateur utilise-t-il la richesse du patrimoine culturel pour agir et produire des effets, ici et maintenant ?
- La médiation culturelle ne cherche-t-elle pas à inscrire l'œuvre dans deux histoires individuelles (celle du créateur-artiste et celle du " regardeur ") ?
- Le passé est-il fait uniquement pour arriver jusqu'à nous ? Les œuvres d'art et de culture, pour lesquelles créateurs et inventeurs se sont mis en danger, sont-elles là pour nous distraire du " *bel aujourd'hui* " ?
- Le passé n'est-il qu'une ombre négligeable et le futur une chimère ? N'y a-t-il que du présent, un présent qui ne sait pas d'où il vient et ne sait pas où il mène ? interroge Bernard Sichère.
- Comment le médiateur interroge-t-il sa trajectoire personnelle (trajectoires familiale, scolaire...) à travers son rapport aux œuvres ? Quelles sont les œuvres qui ont contribué à faire de lui ce qu'il est aujourd'hui ? Comment ce questionnement enrichit-il sa relation aux populations ?

voir Art, Capital culturel, Champ de production culturelle, Culture(s), Identité(s), Lecture, Légitimité culturelle.

Identité(s)

Introduction

Etre ou ne pas être. C'est la question. 1

Il existe toujours une ambivalence face à la réussite du fils : fierté et honte de soi. Les injonctions de la famille sont contradictoires et entraînent la majeure partie de la souffrance sociale. Cette souffrance est liée à la fidélité à une identité et à ceux qui y participent. 2

Familles, je vous hais !
Familles, je vous évite ! 3

Moi, je porte tout ce fardeau, je sens la blessure de mes parents. 4

Je ne suis pas moi-même le cancer qui me dévore, c'est ma famille, mon origine, c'est un héritage, en moi, qui me dévore. 5

Je suis un homosexuel, je suis une femme, je suis un latino... Et une fois cette communauté d'appartenance découverte, chacun est invité à en adopter les usages et les croyances. 6

Notre identité est partiellement formée par la reconnaissance ou la dénégation de notre culture d'appartenance. 7

Un honnête homme, c'est un homme mêlé. 8

Je est un autre.
Je est des autres. 9

Les rapports que nous devons entretenir avec nous-mêmes ne sont pas des rapports d'identité ; ils doivent plutôt être des rapports de différenciation, de création, d'innovation. C'est très fastidieux d'être toujours le même. 10

Wo es war, soll ich werden. (Là où ça était, je dois advenir).11

1 William Shakespeare, Hamlet, III, sc. 1 - 2 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 514 - 3 André Gide et Philippe Sollers - 4 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 847 - 5 Fritz Zorn in Jacques Henric, L'homme calculable, Les belles lettres, 1992, p. 35 - 6 Adam Kuper, Sciences humaines, 2001, n° 113 - 7 Charles Taylor in Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 125 - 8 Michel de Montaigne, Essais, III, IX, Le Livre de poche, 1965, p. 222 - 9 Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, Œuvres, Gallimard, La Pléiade, 1972, p. 249 et Julia Kristeva - 10 Michel Foucault, Dits et écrits, t. 4, Gallimard, 1994, p. 739 - 11 Sigmund Freud, Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse, (1ère édition 1933), Gallimard, 1984, p.110.

Définition

Réalité complexe, dynamique, mouvante. *Identité(s)* d'âge, de sexe, de région, de Nation, de religion et de personnalité... Importance d'une certaine " fidélité ", d'une certaine " permanence " mais non sur le mode du conservatisme car il s'agit d' " une tension vers l'avenir " qui se construit par identifications successives.

Le thème du conflit entre l'individuel et le collectif occupe une place prépondérante dans la psychologie sociale [...]. Ce thème porte plus précisément sur le rapport - souvent traduit en termes d'opposition - entre la similitude et la différence. Dans le cadre des théories sur l'élaboration et la défense des identités personnelle ou collective, il a contribué de manière importante à l'étude de la perception des relations de similitude et de différence entre les personnes. Mais qu'entendre par individuel et collectif ? Tout individu peut être caractérisé, d'un côté, par des traits d'ordre social qui signalent son appartenance à des groupes sociaux ou des catégories sociales et, de l'autre, par des traits plus personnels, des attributs plus spécifiques de l'individu [...]. Dès lors que l'on admet ces définitions de l'individuel et du collectif, l'identité sociale ou collective et l'identité personnelle trouvent par simple déduction leur place dans un dispositif conceptuel.
La première renvoie au fait que l'individu se perçoit comme semblable aux autres, de même appartenance sociale ou catégorielle (le *Nous*) mais aussi à une différence, à une spécificité de ce nous (le *Eux*). La seconde, quant à elle, marque la reconnaissance qu'un individu a de sa différence par rapport à autrui, elle rend semblable à soi-même et différent des autres. Ainsi, l'identité sociale a-t-elle trait au sentiment de similitude éprouvé à l'endroit de certains autruis, l'identité personnelle supportant en revanche le sentiment de différence éprouvée par rapport à ces autruis.[...] L'identité sociale d'un individu est liée à la connaissance de son appartenance à certains groupes sociaux et à la signification émotionnelle et évaluative qui résulte de cette appartenance. Plusieurs conséquences découlent de cette appartenance et sont en rapport étroit avec la reconnaissance de l'identité définie socialement. D'abord, un individu essaiera de maintenir son appartenance à un groupe et cherchera à adhérer à d'autres groupes si ces derniers peuvent renforcer les aspects positifs de son identité sociale. Ensuite, dans une société donnée, aucun groupe ne vivant isolément, les aspects positifs de l'identité sociale n'ont de signification qu'en liaison ou en comparaison du groupe d'appartenance avec d'autres groupes. 1

Identité culturelle

L'identité culturelle d'un groupe humain correspond à son sentiment d'appartenance, à son rattachement à une tradition et à un patrimoine humain, constitué d'une mémoire collective, de croyances, de coutumes, de manières de penser, de travailler, de vivre, de créer. La politique culturelle doit tenir compte de l'identité culturelle des minorités, des migrants, des groupes marginaux, sans tomber toutefois dans une politique tutélaire qui aboutirait à " ethnologiser " ou à " folkloriser " ces communautés.

Le principe d'orientation pourrait s'énoncer comme suit : garantir, dans le cadre de la communauté politique, le respect des communautés culturelles. Une double aspiration s'affirme ainsi : respect des minorités et respect de la communauté nationale elle-même. 2

1 Jean-Marc Monteil, article " Identité " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, pp. 524-526 - 2 Hervé Carrier, Lexique de la culture, Desclée, 1992, p. 262.

Points de vue

De tous les drames et conflits, à la fois intérieurs et extérieurs et liés autant à l'ascension qu'au déclin, qui résultent des contradictions de la succession, le plus inattendu est sans doute le déchirement qui naît de l'expérience de la réussite comme échec ou, mieux, comme transgression : plus tu réussis (c'est-à-dire plus tu accomplis la volonté paternelle de te voir réussir), plus tu échoues, plus tu tues ton père, plus tu te sépares de lui ; et inversement, plus tu échoues (faisant ainsi la volonté inconsciente du père qui ne peut vouloir totalement son propre reniement, au sens actif), plus tu réussis. Comme si la position du père incarnait une limite à ne pas dépasser. 1

Les principes les plus fondamentaux de l'identité et de l'unité de classe, ceux qui résident dans l'inconscient, se trouveraient en effet affectés si, sur ce point décisif qu'est le rapport au corps, il arrivait que la classe dominée ne s'appréhende comme classe que par le regard des dominants. [...] Il ne reste donc aux dominés que l'alternative de la fidélité à soi et au groupe (toujours exposée à la rechute dans la honte de soi) et de l'effort pour s'assimiler l'idéal dominant qui est à l'opposé même de l'identité sociale. 2

Il existe des propriétés expressément désignées pour fonctionner comme des signes de distinction ou des marques d'infamie, des stigmates, et surtout les noms et les titres exprimant l'appartenance aux classes dont l'intersection définit à un moment donné une identité sociale, nom de Nation, de région, d'ethnie ou de famille, nom de profession, titre scolaire, titres honorifiques, etc. [...] Une classe est définie par son être-perçu autant que par son être, par sa consommation - qui n'a pas besoin d'être ostentatoire pour être symbolique - autant que par sa position dans les rapports de production (même s'il est vrai que celle-ci commande celle-là). 3

Mme G. a perdu la place qu'elle occupait dans la vieille cité où la présence de quelques ivrognes invétérés assurait, par comparaison, sa respectabilité. Dans le bloc neuf, d'où ceux-ci ont été exclus, elle craint de ne pouvoir se situer dans un rang convenable parmi les autres. Plus pauvres que d'autres, elle élève seule ses derniers enfants avec l'aide d'allocations diverses ; ses aînés ont été emprisonnés à plusieurs reprises. Il lui faut trouver un inférieur. Elle jette son dévolu sur le Tunisien, non parce qu'il est Arabe, elle prend la précaution de le stipuler, mais pour deux raisons : parce qu'il est irascible, boit, et ne travaille pas, ce qui correspond au portrait désavoué par la classe dominante ; parce que " les autres Arabes ne l'aiment pas ", ce qui signifie qu'elle ne rencontrera pas d'opposition de leur part. Ce n'est pas un combat singulier qu'elle cherche mais la paix, c'est-à-dire l'union de tous contre un. Faire chorus avec les seuls Marocains ne serait pas d'un poids suffisant. Il lui faut l'appui des voisins et, si possible, la caution de la bonne société représentée par Violette. Mais le fait que celle-ci se dérobe la renvoie à son infériorité. Elle s'affirme alors par police interposée dont la présence confirme le bien-fondé de sa plainte. En cet endroit du discours, l'enchaînement est remarquable car il révèle la logique du mécanisme auquel les participants ont coopéré : maintenant que Violette la croit et que ceux du dessus se plaignent aussi, le calme est revenu. La paix repose sur cette différence. Il n'est pas nécessaire que la victime soit absolument coupable. Le Tunisien n'est, après tout, responsable que de querelles domestiques. Du reste Mme G. à la fin l'excuse : " Il est tombé en invalidité. " C'est un malchanceux. Et l'on peut présumer, car d'autres exemples le montrent, que, si le poids de l'opprobre collectif s'alourdissait par trop, tout danger de confusion désormais écarté, elle prendrait la défense du Tunisien, ce qui est une autre manière de s'affirmer comme dominant.
Ainsi donc pour ordonner le chaos, les gens reconstituent un ordre hiérarchique. Et ces infra hiérarchies dans lesquelles ils se rangent, tout l'art consistant à ne pas être dernier au sein de ce dernier rang, sont aussi complexes que difficiles à saisir. Nous ne pourrons en donner qu'un pâle aperçu. Elles font appel à l'ordre des valeurs sociales et / ou morales communément émises sans s'y référer complètement ou constamment. Elles s'imbriquent avec les hiérarchies rencontrées à l'extérieur, au travail notamment, dans d'apparentes contradictions. Interethniques et transculturelles, elles sont avant tout interpersonnelles, ce facteur primant les autres. Les éléments d'infériorité - supériorité jouent à plusieurs niveaux, imperceptibles ou ténus pour l'extérieur, souvent audibles pour les seuls intéressés

parce qu'ils introduisent une composante personnelle, placée sous le regard de la société dominante avec ce que cela suppose de connivence et de rébellion mêlées. 4

Il peut exister un lien secret entre l'art et les jeunes promis à une carrière d'exclusion et de chômage. Ce n'est pas celui de la consommation artistique, mais celui de sa production. Non seulement la production artistique est un travail, comme un autre, qui suppose des techniques et des métiers, mais elle met directement en jeu la figure du sujet. Qu'on le veuille ou non, qu'on s'en défende ou non, l'activité artistique reste celle des auteurs. Et les jeunes chômeurs éprouvent comme un manque ce qui définit strictement l'activité artistique : la représentation et la création d'un sujet. Longtemps la figure de ce sujet fut non sociale et divine, et d'ailleurs la notion d'auteur n'existait guère. Ce n'est qu'avec l'humanisation du sujet que l'auteur entre dans notre univers, quand il peint des personnages et des paysages, quand il peint un mode objectif et subjectif à la fois, quand il plie les objets à sa propre subjectivité, à son propre style, à sa propre manière de voir le monde. [...] Aujourd'hui, nous sommes sortis de ce monde. Plus exactement, nous savons que le monde naturel et social ne sont que le produit de notre propre activité individuelle et collective. L'auteur n'est plus que son geste, l'unité de l'art et du monde se défait dans les figures fractionnées d'un sujet. Il se joue dans l'art ce que le chômage décompose : la capacité d'être un auteur. C'est en ce sens que l'art peut rejoindre ce que le chômage et l'exclusion détruisent, qu'il en touche le noyau le plus dur et le plus sensible. [...] La collaboration des jeunes chômeurs et des artistes devrait nous rappeler ce que le chômage détruit, devrait nous interdire de le réduire à un problème économique et social. Si l'art ne nous dit pas, ou ne nous dit plus, ce qu'est le monde, il nous dit ce qu'est l'humanité et le prix de sa destruction. 5

La notion d'identité est intéressante. C'est une expression très américaine, qui a mis un certain temps avant d'être acceptée en Europe. Pour moi, elle est très liée à la vision protestante du monde : Dieu s'adresse à chacun de nous et nous avons à le trouver à l'intérieur de nous même. Un jour, il est censé se planter sur ses deux jambes et dire : " Là, c'est moi ". Il doit trouver qui il est vraiment, et souvent, découvre qu'il n'est pas ce que la société lui demande d'être, ni ce que les autres pensent de lui. Cette conception intimiste de l'identité amène à ce qu'on peut appeler une vue post-religieuse du monde. Chacun est amené à se convertir en se découvrant une appartenance à une communauté : je suis un homosexuel, je suis une femme, je suis un latino... Et une fois cette communauté d'appartenance découverte, chacun est invité à en adopter les usages et les croyances : les gens dont je partage les idées et les attitudes ont la même " culture " que moi. Si je suis Noir, alors j'ai des idées de Noir, etc., si j'en sors, je trahis mes semblables. C'est une doctrine qui peut être très pesante : elle suppose que chacun dispose d'une communauté à laquelle il va s'identifier spontanément, et surtout pas à une autre, car cela porterait atteinte à son intégrité, à son être authentique. Mais les sociétés ne sont pas faites ainsi : en général, nous n'avons pas tellement de choix, à moins de nous rebeller. Il y a donc quelque chose d'illusoire à vouloir faire de l'identité culturelle une sorte de droit de la personne, comme tout individu à droit à son intégrité physique. C'est une doctrine étrange, qui semble vouloir concilier deux objectifs contraires : la promotion de l'individu libre et sa soumission consentie à une communauté quasi religieuse. 6

L'altérité infinie est tout simplement *ce qu'il y a*. N'importe quelle expérience est déploiement à l'infini de différences infinies. Même la prétendue expérience réflexive de moi-même est, non pas du tout l'intuition d'une unité, mais un labyrinthe de différenciations, et Rimbaud n'avait certes pas tort de déclarer : " *Je* est un autre ". Il y a autant de différence entre, disons, un paysan chinois et un jeune cadre norvégien qu'entre moi-même et n'importe qui - y compris moi-même. Autant, *mais donc aussi ni plus ni moins*. 7

Les lubies de la supériorité raciale ont été délogées de leurs prétentions, mais toutes les cultures se revendiquent à leur tour comme des entités supérieures, et agitent le glaive de leurs différences. Les races instauraient entre les hommes une inégalité d'origine. De quelle hiérarchie se réclament les identités culturelles ? Les premières étaient nues et immuables, les secondes se déguisent des mœurs du temps. [...]
La passion de sa culture a été réveillée par la philosophie démocratique moderne, qui en a défendu pour tout le bien-fondé. Ainsi, les militants de l'identité culturelle se trompent quand ils croient que la leur tire son affirmation d'un fonds originel qui lui serait propre. C'est la pensée juridique européenne qui a répandu l'idée d'un droit universel à la jouissance de sa culture, offrant à chacune la liberté d'exiger un lieu de référence, le *patrimoine*, et une technique de reconnaissance, la *communication*.
A partir du moment où elle se vit comme un droit, l'identité culturelle est déjà autre chose qu'elle-même ; elle rejoint ce degré d'affirmation de soi qui est le propre de la conscience politique de l'homme moderne. Quand elle refuse ce paradoxe, elle subit les tensions d'un conflit irrésolu qui la conduisent à la violence. 8

Nous ne voulons plus aujourd'hui ni de l'eurocentrisme ni de l'anti-eurocentrisme [...]. Au-delà de ces programmes trop connus, de quelle " identité culturelle " devons-nous répondre ? Répondre devant qui ? Devant quelle mémoire ? Pour quelle promesse ? Et " identité culturelle " est-ce un bon mot pour aujourd'hui ?

[...] Mais, ici comme ailleurs, l'injonction paraît double et contradictoire pour qui a le souci de l'identité culturelle européenne : s'il faut veiller à ce que l'hégémonie centralisatrice (la capitale) ne se reconstitue pas, il ne faut pas pour autant multiplier les frontières, c'est-à-dire les marches et les marges ; il ne faut pas cultiver pour elles-mêmes les différences minoritaires, les idiolectes intraduisibles, les antagonismes nationaux, les chauvinismes de l'idiome. La responsabilité paraît consister aujourd'hui à ne renoncer à aucun de ses deux impératifs contradictoires. 9

Un trait essentiel de la vie humaine est son caractère fondamentalement " dialogique ". Nous devenons des agents humains à part entière, capable de nous comprendre nous-mêmes - donc de définir notre identité - grâce à notre acquisition de langages humains riches d'expériences. Pour le présent propos, je souhaite prendre le mot langage en un sens large, couvrant non seulement la langue et les mots que nous utilisons, mais aussi d'autres modes d'expression par lesquels nous nous définissons nous-mêmes, y compris les " langages " de l'art, de la gestuelle, de l'amour, etc. Il reste que nous apprenons ces modes d'expression par des échanges avec les autres. Nous n'acquérons pas les langages requis pour l'auto définition de notre moi. Nous y sommes plutôt amenés par l'interaction avec ceux des autres qui nous touchent - ce que George-Herbert Mead appelait " les autres donneurs de sens ". La genèse de la pensée humaine n'est pas " monologique " - quelque chose que chaque personne accomplirait de son propre chef - mais bien " dialogique ". 10

Je suis privilégié
Je n'ai pas peur de transpirer
Je n'ai pas peur de l'esthétique
Je n'ai pas peur des amis
Je n'ai pas peur des ennemis
Je n'ai pas peur des concepts
Je n'ai pas peur du contact
Nous n'avons pas peur des tiers
Nous n'avons pas peur de leurs opinions
Je n'ai pas peur de la main glacé des années 70
Je n'ai pas peur de la ruine financières des années 80
Je n'ai pas peur de vieillir dans les années 90
Parce que je suis pour l'erreur
Parce que je suis pour le risque
Parce que je suis pour le contact direct
Parce que je suis pour l'étincelle dans l'œil de l'autre face à moi
Parce que je suis pour l'autre
Parce que nous sommes pour l'incertitude de notre propre moi
Parce que nous sommes pour les princes intelligents
Parce que je suis pour la rébellion contre ceci ou cela, premier et second
Parce que je suis pour le modèle opposé survivant
Parce que je suis pour les nouveaux tableaux
Parce que je suis pour les mythologies individuelles
Parce que je suis pour les droits de l'homme
Parce que je suis pour le structuralisme
Parce que je suis pour l'oriental et l'occidental
le nordique et le méditerranéen

l'éphémère et l'éthéré
Parce que je suis pour la poésie et le pathos
Parce que je suis pour la pose
Parce que je suis pour le choix
Parce que je suis contre le choix
Parce que je suis pour la complexité
Parce que je suis pour mon âme simple
à qui tout semble possible
Parce que je suis pour l'utopie de la fraîcheur
Parce que je suis pour la remise en question
de l'idée de possession
Parce que je suis pour la destruction de la remise en question
par l'arrêt des idées
Parce que je suis pour l'ambiguïté
ergo le local
ergo le régional
ergo le national
ergo l'international
Parce que je suis pour l'anarchie que l'artiste désavoue
Parce que je suis pour l'artiste qui cultive l'anarchie
Parce que je suis pour la négation des décisions
Parce que je suis pour l'approbation de leur rejet
Parce que je suis pour les situations ouvertes
Parce que je suis contre la force de gravitation, de la pesanteur
de la possession, du *veto*, des tabous,
Où est l'arrêt ?
Où est l'appui ?
Je suis pour l'embuscade que représente l'art
Je suis privilégié
Parce que dépendant et cependant indépendant
Parce que j'ai une vaine moralisatrice
Et pourtant aucune
Parce que j'ai peur
et pourtant je n'ai pas peur
Parce que je suis un battant
et pourtant ne désire blesser personne
Parce que j'ai confiance, que toutes choses qui ne sont pas justes
tombent d'elles-mêmes dans *l'ad absurdum*
et en moi tout premièrement
Je suis privilégié, parce que peux nommer cette conscience éthique-morale la mienne propre, et parce que rien n'est simple dans ce tout
SzAmen
Szeemann
Samen
Un fragile *Amen*. 11

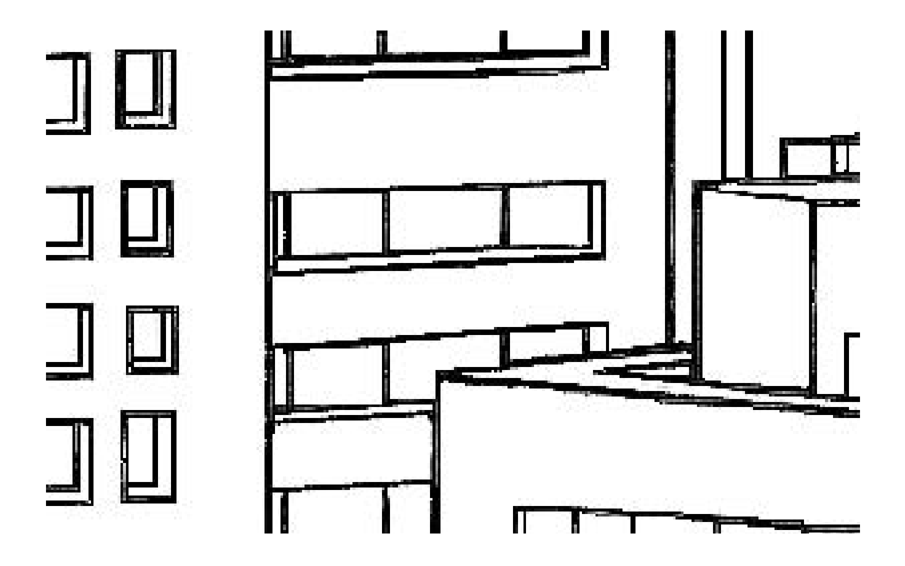
1 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 715 - 2 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 448 - 3 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 562-564 - 4 Colette Pétonnet, ibid., p. 296-297 - 5 François Dubet, " Le témoignage caché " in Fragments d'un paysage amoureux, APSV/Actes Sud, 1995, pp. 15-19 - 6 Adam Kuper, Sciences Humaines, 2001, n° 113 - 7 Alain Badiou, Petit manuel d'inesthétique, Seuil, 1998, pp. 27-28 - 8 Hélé Béji, L'imposture culturelle, Stock, 1997, p. 49 et p. 60 - 9 Jacques Derrida, L'autre cap, Minuit, 1991, pp. 19-45 - 10 Charles Taylor, Multiculturalisme, Champs Flammarion, 1997, pp. 49-50 - 11 Harald Szeeman, Ecrire les expositions. La lettre volée, 1996, pp. 13-15.

voir Acculturation, Capital culturel, Croyance, Goût, Histoire, Interculturel, Lien social, Pratiques culturelles, Multiculturalisme, Valeur

Questions

- L'identité se construit-elle dans la rencontre avec les œuvres ? Dans l'action artistique ?
- Pour quels " bénéfices " la fiction et l'art peuvent-ils nous proposer des " identités d'emprunt " ?
- Comment le médiateur met-il en tension les différents pôles de l'identité culturelle ? La singularité du sujet et l'appartenance à une " communauté " ? Le dialogue intérieur et le dialogue avec les autres ?
- Comment le médiateur contribue-t-il à préserver la diversité des cultures dans un monde soumis à l'uniformisation, à la monotonie des expressions et des comportements ?





Intégration

Introduction

Le *même devoir* dicte aussi, non seulement d'accueillir l'étranger pour l'intégrer, mais aussi pour reconnaître et accepter son altérité : deux concepts de l'hospitalité qui divisent aujourd'hui notre conscience européenne et nationale. 1

Il me semble qu'il faut insister, non seulement sur le droit, mais sur le devoir de l'étranger de s'intégrer à ce que Montesquieu appelait *l'esprit général*. 2

Dans un premier temps, l'abri, souvent considéré comme provisoire, est l'instrument de la première intégration qui est spatio-temporelle. 3

Ce qui perturbe, c'est qu'on est entre les deux, on sait pas trop, tout est bien et rien n'est bien. 4

C'est parce qu'ils se sentent intégrés qu'ils vivent mal leur non-intégration objective. 5

*J'ai fait ma demande de naturalisation il y a trois, quatre mois, ça fait longtemps qu'on en parle avec mes parent*s. 6

Mes enfants ne rentreront pas, de toute façon pourquoi ils rentreraient, le Maroc c'est à deux heures d'avion, je ne vois pas où est le problème. 7

La conception normative de l'intégration a maintes fois été critiquée : elle est trop identifiée au point de vue des dominants. 8

Intégrer l'étranger a cessé d'être une matière à penser pour devenir un refrain d'experts. 9

1 Jacques Derrida, L'autre cap, Minuit, 1991, p. 75 - 2 Julia Kristeva, Au risque de la pensée, de l'Aube, 2001, pp. 97-98 - 3 Colette Pétonnet, on est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 44 - 4 Francine Muel-Dreyfus, “ La messagère “ in Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 847 - 5 Philippe Champagne, “ La vision médiatique “ in Pierre Bourdieu, ibid., p. 77 - 6 et 7 Francine Muel-Dreyfus, “ La messagère “ in Pierre Bourdieu, ibid., pp. 847-850 - 8 Didier Lapeyronnie, L'individu et les minorités, PUF, 1993, p. 17 - 9 Daniel Sibony, Violence, Seuil, 1998, p. 197.

Définition

“ L'intégration “ est un processus dynamique et réciproque de transformations. 1

Le Haut conseil à l'intégration estime qu'il faut concevoir l'intégration non comme une sorte de voie moyenne entre l'assimilation et l'insertion, mais comme un processus spécifique : par ce processus il s'agit de susciter la participation active à la société nationale d'éléments variés et différents, tout en acceptant la subsistance de spécificités culturelles, sociales et morales et tenant pour vrai que l'ensemble s'enrichit de cette variété, de cette complexité. Sans nier les différences, en sachant les prendre en compte sans les exalter, c'est sur les ressemblances et les convergences qu'une politique d'intégration met l'accent afin, dans l'égalité des droits et des obligations, de rendre solidaires les différentes composantes ethniques et culturelles de notre société et de donner à chacun, quelle que soit son origine, la possibilité de vivre dans cette société dont il a accepté les règles et dont il devient un élément constituant. 2

Comme la notion de “ culture “ avec laquelle elle a partie liée, la notion d' “ intégration “ est éminemment polysémique. Au-delà de la tendance à magnifier les intégrations passées, déjà accomplies et, corollairement, à “ noircir “ l'histoire des conflits présents, l'idée que le processus sociologique d'intégration peut être le produit d'une simple volonté politique est très répandue.

Le mot “ Intégration “, tel qu'on l'entend aujourd'hui, a hérité du sens de notions concomitantes comme celles d'adaptation, d'assimilation, d'insertion, d'exclusion...
Adaptation. Terme qui a fait son temps (adaptation au travail industriel, à la machine, aux horaires...). En vieillissant, le terme est apparu dans ce qu'il a de plus passif et de purement ethnocentrique.
Assimilation. “ Adhésion de l'étranger aux valeurs / comportements de la communauté d'accueil “ (Haut conseil à l'intégration) “ Assimilation “ des colonisés, hier (c'est-à-dire imposition de la société “ assimilatrice “ aux colonisés sur leur territoire) ; “ assimilation “ des immigrés, aujourd'hui (c'est-à-dire souhait d'une population qui est venue sur le territoire de la société “ assimilatrice “). Mais, maintenant que le passé colonial semble révolu, le mot est connoté négativement car il est entaché de suspicion rétroactive.
Insertion. “ Reconnaissance de la place de l'étranger (en respectant sa culture d'origine) par les communautés d'accueil “ (Haut conseil à l'intégration). Concept plus social et politique qu'ethnique.
Exclusion. Situation hors du processus de production et en dessous du niveau de vie moyen (il existe différentes formes d'exclusion : *anomie* (différence individuelle subie) - *déviance* (différence individuelle volontaire) - *stigmatisation* (différence collective subie) - *marginalité* (différence collective volontaire).

Depuis les travaux du sociologue Emile Durkheim (1858 - 1917), on emploie le mot “ intégration “ pour désigner :

- *Une réalité sociale collective*. Dans ce sens, on dit d'une société qu'elle est bien (ou mal) intégrée. On désigne par “ groupe fortement intégré “, un groupe doté d'une cohésion interne. L'intégration est alors saisie comme un état, un aboutissement, une qualité auxquels contribuent plusieurs facteurs, les uns objectifs et matériellement objectivés, les autres immatériels, d'ordre symbolique, transcendant toute la société et tout le groupe en question, leur conférant ce qui fait leur esprit, leur style propre, leur cohérence interne.

- *Une réalité sociale individuelle*. De la précédente dépend l'intégration comme processus individuel. Plus grande et plus forte est l'intégration du tout, plus fort et plus grand est le pouvoir intégrateur de ce groupe, plus nécessaire et facile à réaliser l'intégration à ce groupe de chacune de ses parties constitutives, anciennes ou nouvelles. L'intégration supposant l'intégrité de la personne fondue mais non pas dissoute dans le groupe (alors que l'assimilation équivaut à la négation et à la disparition de cette intégrité).

Parce qu'il y va de l'intégration de l'ensemble lui-même, et pas seulement de l'intégration à l'ensemble de quelques individus qui lui sont étrangers, le discours sur l'intégration est nécessairement un discours passionné, chargé symboliquement, surinvesti. Car, de fait, tout discours sur l'intégration est un discours sur l'identité.

L'hystérésis (c'est-à-dire le retard de l'effet sur la cause) est ici une donnée inévitable, les transformations sociales les plus profondes, engageant tout l'être de la société [...] exigent toujours, le temps qu'elles s'accomplissent et pour pouvoir s'accomplir, une relative méconnaissance, une relative cécité collective.
Et l'on peut dire que le discours sur l'intégration constitue comme un aveu, une manière de constat de ce qu'on aurait pu prévoir mais que l'on n'a pas voulu voir, de ce que l'on a pu savoir et connaître

bien avant, mais qu'on a préféré méconnaître. Un des grands malaises que suscite chez les uns et les autres, chez les intégrateurs (assimilationnistes ou non) comme chez les " intégrables " (intégrés ou non), le propos sur l'intégration, tient pour une bonne part à ce décalage : le discours sur l'intégration n'est audible et n'est recevable parmi ceux à qui il s'adresse en priorité - le public qui est objet d'intégration - que par ceux qui sont déjà les plus intégrés.
A ce titre, l'analyse de l'intégration remet en cause le processus migratoire en son entier, c'est-à-dire toute la trajectoire de l'immigré et pas seulement l'état d'aboutissement de cette trajectoire. Et, de ce point de vue, on peut dire que l'intégration a commencé dès l'émigration, voire bien avant cet acte qui n'est que la manifestation de cette intégration : intégration au marché du travail salarié à l'échelle mondiale d'individus qui, jusque-là, vivaient, bon gré mal gré, en marge et dans l'ignorance de ce marché et de tout le système économique dont il faisait partie. Cette première intégration qu'on ne voit pas (parce qu'on n'a aucun intérêt à la voir) commande toutes les autres formes d'intégration dont on n'arrête pas de parler ; elle est à leur principe et on ne saurait parler de celles-ci sans avoir à l'esprit celles-là. 3

Il est d'usage de retenir comme principaux indicateurs d'intégration : la réussite scolaire, l'insertion et la réussite professionnelles, les conditions de logement, la participation à la vie associative et culturelle, le taux de mariages mixtes...

1 Jacqueline Costa-Lascoux, " Immigration : de l'exil à l'exclusion " in Serge Paugam, L'exclusion : l'état des savoirs, La découverte, 1996, p.160 - 2 Guide pratique de l'intégration, La Documentation Française, 2002, p. 10 - 3 Abdelmalek Sayad, La double absence, Seuil Liber, 1999, pp. 314-315.

Points de vue

Lorsqu'un habitant cesse de percevoir le bidonville comme sécurisant et protecteur pour ne plus ressentir que le poids des frustrations qu'il impose, sa durée de passage arrive à terme et il provoque son départ. Le bidonville a rempli sa mission de lente mais libre acculturation, celle qui permet de parer au conflit de l'être par des ajustements adéquats. Lorsqu'on n'a plus besoin de lui, il devient frustrant, et c'est parce qu'il entrave la liberté qu'il fait naître le désir de s'en libérer, désir qui conduit à se fondre dans la société plus lâche qui entoure le noyau. Le temps de passage n'est ni uniforme, ni prévisible. Il peut être très court ou très long. La durée, absolument personnelle, dépend d'une foule de facteurs : l'âge, les motivations, le vécu passé et présent, le budget, les projets, la pression des enfants grandissants, les circonstances particulières. Elle correspond à l'évolution des goûts et des choix et arrive à terme, en temps normal (c'est-à-dire sans destruction), quand convergent les pressions internes et externes au point d'intolérabilité à ce premier établissement. Le bidonville joue un rôle primordial, celui d'une transition réussie.
L'intégration est cette espèce de processus dont on ne peut parler qu'après coup, pour dire qu'elle a réussi ou qu'elle a échoué ; idéalement, à passer de l'altérité la plus radicale à l'identité la plus totale (ou voulue comme telle) ; un processus dont on constate le terme, le résultat, mais qu'on ne peut saisir en cours d'accomplissement car il engage tout l'être social des personnes concernées et celui aussi de la société dans son ensemble. C'est un processus continu, de tous les instants de la vie, de tous les actes de l'existence, auquel on ne peut assigner ni commencement ni aboutissement ; un processus qui, dans le meilleur des cas, peut se constater sans plus, et dont il n'est pas sûr qu'il puisse être orienté, dirigé, volontairement favorisé. C'est là une illusion qu'on se plait à entretenir, chacun des partenaires ayant son intérêt propre à cette fiction inversée après coup qui, par ailleurs, trouve dans le vocabulaire du monde social et politique le lexique tout désigné pour la dire. Dans l'imaginaire social, en tant qu'elle fabrique de l'identité, c'est-à-dire de l'identique, du même et que, par-là, elle nie ou réduit de l'altérité, l'intégration finit par prendre la valeur commune de principe et processus d'accord, de concorde, de consensus. 1

Il me semble qu'il faut insister, non seulement sur le droit, mais sur le devoir de l'étranger de s'intégrer à ce que Montesquieu appelait *l'esprit général*. La conception française de la laïcité en découle, qui en effet valorise la cohérence du tissu national. Le rôle de l'étranger - je le dis d'autant plus fermement que je suis étrangère moi-même -, n'est pas de s'enfermer dans sa différence, mais aussi d'apprécier et de reconnaître cette cohérence nationale, de s'y associer et d'œuvrer pour sa stabilité. Je suis, par exemple, très gênée par ce que je vois aux Etats-Unis. Au début de l'émission, j'ai insisté sur la liberté, le dynamisme et l'ouverture de la société américaine. Mais l'échec du *melting pot*, du prétendu creuset américain, ne peut que révolter la républicaine que je suis. Je ne partage pas ce que j'appelle

le paradoxe de l'étranger, qui consiste à s'installer dans un nouveau pays pour mieux vouer un culte nostalgique au pays d'autrefois - qu'on a pourtant quitté à cause de désaccords, sinon de détestation. On voit ainsi des étrangers devenir fondamentalistes au sens d'adeptes de la religion de leurs origines, pour mieux bouder le pays d'accueil. Ce sont des êtres écartelés qui ne sont ni ici, ni là-bas. Cela fait également partie du drame de l'étranger. En somme, il me semble que je ne cultive pas l'étrangeté comme une essence, une qualité intouchable. J'insiste d'ailleurs beaucoup sur la nécessité de reconnaître l'état de l'étranger, mais de ne pas fixer cet état, de toucher l'étrangeté mais de fuir l'installation dans le malêtre. Cette situation d'exilée qui semble la mienne n'est donc pas un but pour moi, mais un moyen de parvenir à ce que je crois finalement être : une intellectuelle. 2

Les travaux de l'Ecole de Chicago (département de sociologie de l'Université de Chicago) pendant l'entre deux-guerres ont montré que la communauté immigrée, loin d'être un frein à l'intégration, fonctionne au contraire comme un sas d'acculturation (c'est-à-dire d'acquisition progressive de la culture de l'autre). Malheureusement " sas " signifie passage, en l'occurrence vers l'emploi. Or, cet emploi existe dans les Etats-Unis de l'avant crise de 1929, mais beaucoup moins dans la France de l'après crise de 1973. 3

Jusqu'au début des années 1980, la question de l'intégration des populations immigrées a été traitée sous l'angle du social, tandis que les politiques culturelles ignoraient ce " non public ". Puis, le Fonds d'action et de soutien pour l'intégration et la lutte contre les discriminations (Fasild) s'est doté d'une direction culturelle, tandis que le ministère de la Culture s'interrogeait sur les limites de la démocratisation inscrite dans le projet d'André Malraux. Aujourd'hui, 80% des contrats de ville comptent un volet culturel. La moitié d'entre eux prévoit des actions autour de l'apport culturel des populations issues de l'immigration. 4

A partir de ce paradoxe du paradoxe, par la propagation d'une fission en chaîne, toutes les propositions et toutes les injonctions se divisent, le cap se fend, le capital se désidentifie : il apporte à lui-même en se rassemblant dans la différence *avec lui-même* et avec l'autre cap, avec l'autre bord du cap, mais en s'ouvrant sans pouvoir plus se rassembler. Il s'ouvre, il a *déjà* commencé à s'ouvrir, et *il faut* en prendre acte, ce qui veut dire *affirmer en rappelant* et non pas seulement archiver ou enregistrer une nécessité qui, de toute façon, se trouve à l'œuvre. Il a commencé à s'ouvrir sur *l'autre rive d'un autre cap*, fût-il opposé, et dans la guerre même, et l'opposition fût-elle intérieure. Mais il a du même coup, *par-là même*, commencé à deviner, à voir venir, à l'entendre aussi, l'autre *du* cap en général. Plus radicalement encore, plus gravement (mais c'est la gravité d'une chance légère et imperceptible qui n'est autre que l'expérience même de l'autre), il a commencé à s'ouvrir ou, mieux encore, à être affecté d'ouverture sans s'ouvrir de lui-même sur un autre, sur un autre que le cap ne peut même plus rapporter à lui-même comme *son* autre, *l'autre avec soi*.

Alors le devoir de répondre à l'appel de la mémoire européenne, de rappeler ce qui s'est promis sous le nom de l'Europe, de ré-identifier Europe, c'est un devoir sans commune mesure avec tout ce qu'on entend généralement sous ce nom mais dont on pourrait montrer que tout autre devoir, peut-être, le suppose en silence.

Ce devoir dicte aussi non seulement d'accueillir l'étranger pour l'intégrer, mais aussi pour reconnaître et accepter son altérité : deux concepts de l'hospitalité qui divisent aujourd'hui notre conscience européenne et nationale.

Le même devoir dicte de critiquer (" en-théorie-et-en-pratique ", inlassablement) un dogmatisme totalitaire qui, sous prétexte de mettre fin au capital, a détruit la démocratie et l'héritage européen, mais aussi de critiquer une religion du capital qui installe son dogmatisme sous de nouveaux visages que nous devons apprendre à identifier - et c'est l'avenir même, il n'y en aura pas autrement.

Le même *devoir* dicte de cultiver la vertu de cette critique, de l'idée de critique, de la tradition critique, mais aussi de la soumettre, au-delà de la critique et de la question, à une généalogie déconstructrice qui la pense et la déborde sans la compromettre.

Le même devoir dicte d'assumer l'héritage européen, et *uniquement* européen, d'une idée de la démocratie, mais aussi de reconnaître que celle-ci, comme celle du droit international, n'est jamais donnée, que son statut n'est même pas celui d'une idée régulatrice au sens kantien, plutôt quelque chose qui reste à penser, à venir : non pas qui arrivera certainement demain, non pas la démocratie (nationale et internationale, étatique ou trans-étatique) *future*, mais une démocratie qui doit avoir la structure de la promesse - et donc la mémoire de ce qui porte *l'avenir ici et maintenant*.

Le même devoir dicte de respecter la différence, l'idiome, la minorité, la singularité, mais aussi l'universalité du droit formel, le désir de traduction, l'accord et l'univocité, la loi de la majorité, l'opposition au racisme, au nationalisme, à la xénophobie.
Le même devoir commande de tolérer et de respecter tout ce qui ne se place pas sous l'autorité de la raison. Il peut s'agir de la foi, des différentes formes de la foi. Il peut s'agir aussi de pensées, questionnantes ou non, et qui, tentant de penser la raison et l'histoire de la raison, excèdent nécessairement son ordre, sans devenir pour autant de ce simple fait irrationnelles, encore moins irrationalistes, car elles peuvent tâcher aussi cependant de rester fidèle à l'idéal des Lumières, de *l'Aufklärung* ou de *l'Illuminismo*, tout en reconnaissant ses limites, pour travailler aux Lumières de ce temps, de ce temps qui est le nôtre - aujourd'hui. Aujourd'hui, aujourd'hui encore (Qu'allez-vous faire AUJOURD'HUI).
Ce *même devoir* appelle certes une responsabilité, la responsabilité de penser, de parler et d'agir conformément à ce double impératif contradictoire - et d'une contradiction qui ne doit pas être seulement une antinomie apparente ou illusoire (ni même une illusion transcendantale dans une dialectique de type kantien) mais effective et, à *l'expérience*, interminable. Mais il appelle aussi au respect de ce qui refuse une certaine responsabilité et, par exemple, de répondre devant n'importe quel tribunal institué. 5

L'Amérique a toujours été un pays d'immigration ; il est clair que c'est seulement par la scolarisation, l'éducation et l'américanisation des enfants d'immigrants que l'on peut tenir cette gageure de fondre les groupes ethniques les plus divers en un seul peuple ; gageure jamais tout à fait réussie, mais réussissant toujours au-delà de toute attente. 6

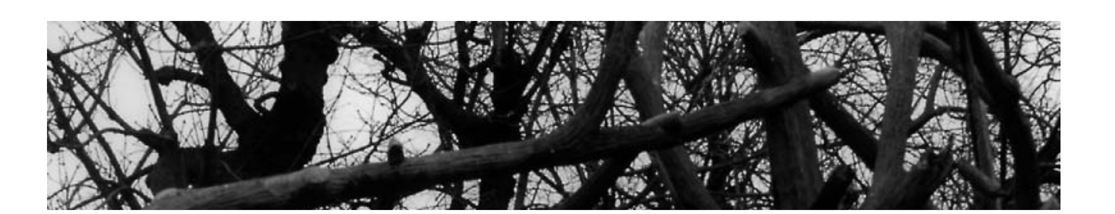
On distingue généralement, selon les politiques pratiquées par les Etats, deux grands modèles ou " types idéaux " d'intégration : l'intégration individuelle et l'intégration communautaire.
La première suppose que la relation entre l'individu et l'Etat est directe, exclusive et sans intermédiaire. La seconde part du principe de l'existence de groupes de culture, de religion ou de modes de vie distincts, relativement libres de leur organisation collective. Celle-ci, via l'expression et/ou la représentation plus ou moins institutionnalisées de ces collectivités, médiatise alors la relation entre l'individu et l'Etat. Des représentants communautaires et des groupes de pression peuvent donc intervenir légitimement dans le débat et la prise de décision publics, ce que n'autorise guère, sauf sous des formes infra-institutionnelles, la conception strictement individualiste de l'intégration. C'est ainsi que l'on oppose " le modèle anglo-saxon " qui, tout à la fois, reconnaît les " minorités ethniques ", autorise leur expression et adopte des politiques spécifiques à leur endroit, au " modèle français ", souvent qualifié aussi, en France, de " républicain ", qui n'accorde aucun statut politique, juridique ou institutionnel à l'ethnicité renvoyée à la sphère de la vie privée, et qui n'admet comme référence quasi-exclusive que la seule nationalité. Dans la réalité historique, ni l'un ni l'autre de ces types idéaux n'est entièrement réalisé, mais chacun d'eux oriente et justifie, en tant que fondement idéologique, l'action publique. 7

1 Abdelmalek Sayad, La double absence, Seuil Liber, 1999, p. 307 - 2 Julia Kristeva, Au risque de la pensée, de l'Aube, 2001, pp. 97-98 - 3 Jacques Bordone, La politique de la ville en fiche, La lettre du cadre territorial, 1996 - 4 Catherine Bédarida " La lente prise en compte de l'art comme outil d'intégration ", Le Monde, 6 juin 2002 - 5 Jacques Derrida, ibid., p74-79 - 6 Hannah Arendt, La crise de la culture, Gallimard, 1972, p. 225 - 7 Véronique de Rudder, Pluriel Recherche, Cahier n° 2, 1994.

Questions

- La médiation culturelle n'est-elle pas un moyen d'intégration plus qu'un dispositif de transformation sociale ?
- La médiation est-elle capable de faciliter l'intégration individuelle ? L'intégration communautaire ?

voir Acculturation, Emigré / Immigré, Identité(s), Interculturel, Lien social



Interculturel



Introduction

Mono-culturel ne veut rien dire, parce qu'il n'y a jamais eu de société qui soit telle. [1]

Chaque culture se développe grâce à ses échanges avec d'autres cultures. Mais il faut que chacune y mette une certaine résistance sinon, très vite, elle n'aurait plus rien qui lui appartienne en propre à échanger. [2]

Un étudiant africain n'est-il pas plus proche, culturellement, d'un étudiant français que d'un paysan africain ? [3]

Entre deux cultures, entre deux espèces vivantes aussi voisines qu'on voudra l'imaginer, il y a toujours un écart différentiel et [...] cet écart différentiel ne peut pas être comblé. [4]

Dès la Renaissance, les Indiens d'Amazonie ont eu [...] entre les mains des marchandises européennes, des machettes françaises ou des fusils hollandais, et furent plus vite encore atteints par les microbes. [5]

Toutes les cultures sont hybrides et les mélanges remontent à l'origine de l'histoire de l'homme. Le phénomène est à la fois banal et complexe. [6]

1 et 2 Claude Lévi-Strauss, De près et de loin, Odile Jacob, 1988, p. 212 et 207 - 3 Gilles Verbunt in Hommes et migrations, n° 1180, oct. 1994 - 4 Claude Lévi-Strauss, L'identité, PUF, 1977, p. 322 - 5 Serge Gruzinski, La pensée métisse, Fayard, 1999, p. 25 - 6 Serge Gruzinski, ibid., p. 36.

Définition

Interculturel désigne l'échange entre deux ou plusieurs cultures. 1

Aucun fait n'est d'emblée " interculturel " et la qualité " interculturelle " n'est pas un attribut de l'objet. [...] Il s'agit d'un mode de traitement de la réalité sociale, caractérisée entre autre par l'hétérogénéité et la pluralité culturelle. Ce ne sont pas les cultures, ni même les relations entre les groupes et les individus appartenant à des cultures différentes qui définissent l' " interculturel ", mais la manière dont l'analyse prend en compte le paramètre culturel selon un paradigme conceptuel, épistémologique et méthodologique spécifique. 2

L' " interculturalité " peut-être comprise comme l'ensemble des processus - psychiques, relationnels, groupaux, institutionnels [...] - générés par les interactions des cultures, dans un rapport d'échanges réciproques et dans une perspective de sauvegarde d'une relative identité culturelle des partenaires en relation. 3

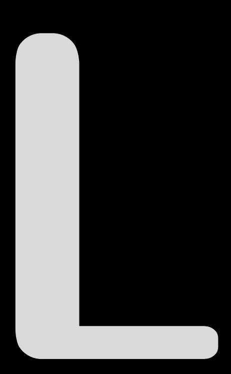
1 Jacques Audinet, Le temps du métissage, Paris, Les éditions de l'Atelier, 1999, p. 22 - 2 Martine Abdallah-Pretceille, article " Pédagogie interculturelle" in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 583 - 3 Claude Clanet, L'interculturel, Presses universitaires du mirail, 1993, p. 21.

Points de vue

Les phénomènes de mélanges ou de rejet que nous observons à présent partout à l'échelle du globe n'ont guère non plus la nouveauté qu'on leur prête habituellement. Dès la Renaissance, l'expansion occidentale n'a cessé de susciter des métissages aux quatre coins du monde et des réactions de rejet dont la fermeture du Japon, au début du XVIIe siècle, n'est que l'exemple le plus spectaculaire. Les premiers métissages à projection planétaire apparaissent aussi étroitement liés aux prémisses de la globalisation économique qui s'est amorcée dans la seconde moitié du XVIe siècle, un siècle qui, vu d'Europe, d'Amérique ou d'Asie, fut, par excellence, le siècle ibérique comme le nôtre est devenu le siècle américain. 1

Mono-culturel ne veut rien dire, parce qu'il n'y a jamais eu de société qui soit telle. Toutes les cultures résultent de brassages, d'emprunts, de mélanges, qui n'ont cessé de se produire, bien que sur des rythmes différents, depuis l'origine des temps. Toutes pluri-culturelles par leur mode de formation, les sociétés ont élaboré chacune au cours des siècles une synthèse originale. A cette synthèse, qui constitue leur culture à un moment donné, elles tiennent plus ou moins rigidement. Qu'il y ait aujourd'hui une culture japonaise, une culture américaine, même compte-tenu de différences internes - qui peut le nier ? Il n'y a pas de pays qui soit plus le produit d'un mélange que les Etats-Unis, et pourtant, un *American way of life* existe, à quoi tous les habitants du pays sont attachés quelle que soit leur origine ethnique. Puisque vous m'interrogez sur la France, je vous répondrai qu'au XVIIIe et au XIXe siècles, son système de valeurs représentait pour l'Europe et au-delà, un pôle d'attraction. L'assimilation des immigrés ne posait pas de problème. Il n'y en aurait pas davantage aujourd'hui si, dès l'école primaire et après, notre système de valeurs apparaissait à tous aussi solide, aussi vivant que par le passé. 2

Dans les ménages mixtes où le père et la mère appartiennent à des cultures différentes, la difficulté d'identification se complique encore. Saïd avait, en émigrant, tout misé sur la France. Il croyait ce pays supérieur, avait épousé une Française et espéré que ses fils deviendraient ingénieurs. Alors que sa femme vante ses qualités (" les Algériens, eux, au moins, ils ont le sens de la famille "), il n'a, lui, que le sentiment cuisant d'un échec. " Toute ma vie n'a été qu'illusion. Je me suis trompé sur tout. Je voulais faire mieux que les autres et j'ai tout raté. " Il estime infime la promotion de ses fils aînés dont l'un est vendeur et l'autre fraiseur : " Qu'ont-ils de plus que moi dans la société ? Juste un point de plus, parce qu'ils savent lire, c'est tout. " Quant aux trois autres qui végètent en attendant l'âge qui les délivrera de l'école, il ne cesse de leur répéter qu'ils ne feront jamais rien. " Ceux là, même la prison n'en veut pas. " En même temps, il s'accuse : " Je ne suis qu'un Kabyle descendu de la montagne, un illettré, mes enfants ne peuvent être que de petites gens. " Il dévalorise père et mère à leurs yeux : " Un roi donne naissance à un roi et des gens comme nous à des gosses comme eux, des ratés. " Contre le père, qu'elle estime injuste, sa femme défend leur fils ; et lui, conscient du hiatus entre leurs valeurs mutuelles, lui qui dépend d'elle pour toute chose écrite dont elle s'acquitte fort bien, blessé de toute part dans sa fierté et se refusant à porter seul le poids de l'échec, il la méprise pour " son ignorance ", il la bafoue devant témoins. 3



Lecture

Introduction

La plupart des gens ne lisent que des yeux. 1

La lecture, on ne le rappellera jamais assez, n'est pas une pratique culturelle parmi d'autres, c'est la clé de tous les arts. 2

La culture populaire s'oppose très clairement à l'écrit. 3

L'alphabet écrit le monde, et le monde advient par l'alphabet. 4

Tout le monde saura lire mais plus personne ne lira. 5

Aucun livre contre quoi que ce soit n'a jamais d'importance ; seuls comptent les livres " pour " quelque chose de nouveau et qui savent le produire. 6

Phrases courtes, vocabulaire courant, pas de jeux de mots, pas de références culturelles, vous êtes dans un univers moyen, vous vous adressez à la lectrice moyenne, voulant devenir un lecteur moyen. 7

La littérature aussi est un langage, et (bien qu'il n'y paraisse pas toujours) une fête pour tout le monde, où tout le monde est invité. 8

Un livre qui dérange les hommes, qui soit une porte ouverte et qui les mène où ils n'auraient consenti à aller, une porte simplement abouchée à la réalité. 9

Expérience initiale, voire initiatique : lire, c'est être ailleurs, là où *ils* ne sont pas, dans un autre monde. 10

La lecture relève de l'obscurité de la nuit. Même si on lit en plein jour, dehors, la nuit se fait autour du livre. 11

*J'ai vraiment tout cherché dans la lecture.*12

On lance des actions culturelles pour faire lire les adultes ; signe que pendant leur scolarité ils n'ont rencontré personne qui aime assez le livre, au point de leur transmettre ça. 13

On ne saurait reprocher à une littérature de s'articuler sur une violence (puisque c'est toujours le cas), mais de ne pas l'avouer. 14

1 Voltaire - 2 Michel Schneider in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 643 - 3 Pierre Bourdieu - 4 Julia Kristeva, Le génie féminin : Colette, Fayard, t. 3, 2002, p. 14 - 5 Philippe Sollers - 6 Gilles Deleuze " A quoi reconnaît-on le structuralisme ? " 1972 in L'île déserte, Minuit, 2002, p. 269 - 7 Philippe Sollers, L'étoile des amants, Gallimard, 2002, p. 54 - 8 Jean Paulhan, De la paille et du grain, Gallimard, 1948 - 9 Antonin Artaud, in Alain Jouffroy, Manifeste de la poésie vécue, Gallimard, 1995, p. 60 - 10 Michel de Certeau, L'invention du quotidien, Gallimard, Folio essais, 2002, p. 250 - 11 Marguerite Duras, Le camion, Minuit, 1978, p. 47 - 12 Annie Ernaux, L'écriture comme un couteau, Stock, 2003, p. 83 - 13 Daniel Sibony, Du vécu et de l'invivable, Albin Michel, 1992, p. 234 - 14 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 68.

Définition

- Les livres sont présents dans la quasi-totalité des ménages (164 en moyenne).
- La proportion de non-lecteurs est stable (1/4).
- Le lectorat est plutôt féminin et instruit.
- Baisse du nombre moyen de livres lus (baisse de la proportion de forts lecteurs).
- Augmentation du nombre de livres publiés mais diminution du tirage moyen.
- Concentration de la demande sur un nombre restreint de titres.
- Temps moyen consacré par les plus de 15 ans à la lecture : 25 minutes par jour. 1

Tableau 1 : Evolution des indicateurs de lecture en % (1000 personnes de 15 ans et plus).

Années	1973	1981	1989	1997
Sont inscrits dans une bibliothèque	13	14	17	21
- dont bibliothèque municipale	7	8	13	15
Ont lu au moins un livre dans les 12 derniers mois	70	74	75	74
- de 1 à 9 livres	24	28	32	34
- de 10 à 24 livres	23	26	25	23
- 25 et plus	22	19	17	14
- ne se prononcent pas	1	2	1	3

1 Gérard Mermet, Francospcopie 2001, Larousse, 2000, pp. 433-434.

Points de vue

Je voudrais commencer par le début, par ce qu'a été longtemps la lecture pour moi, dans l'enfance et l'adolescence, au-delà même [...]. Elle a été une autre vie dans laquelle j'évoluais des heures entières, hors du livre, étant tour à tour Oliver Twist, Scarlett O'Hara, toutes les héroïnes des feuilletons que je lisais. Puis elle a été la connaissance et l'explication du monde, du moi. Relisant l'an passé Jane Eyre que je n'avais pas lu depuis l'âge de douze ans, et dans une édition abrégée, j'ai eu l'impression troublante de " me relire ", de moins relire une histoire que de retrouver quelque chose qui a été déposé en moi par cette voix du livre, par le " je " de la narratrice, quelque chose qui m'a faite. J'ai pensé le monde au travers du texte entier de Jane Eyre, alors que j'étais persuadée de n'avoir été que captivée, touchée par l'histoire de Jane enfant, dans l'infâme pension de Blackhurst. L'empreinte des livres sur mon imaginaire, sur l'acquisition, évidemment, du langage écrit, sur mes désirs, mes valeurs, ma sexualité, me paraît immense. J'ai vraiment tout cherché dans la lecture. Et puis, l'écriture a pris le relais, remplissant ma vie, devenant le lieu de la recherche de la réalité que je plaçais autrefois dans les livres. 1

Je pensais [...] à mon livre, et ce serait même inexact que de dire en pensant à ceux qui le liraient, à mes lecteurs. Car ils ne seraient pas, selon moi, mes lecteurs, mais les propres lecteurs d'eux-mêmes, mon livre n'étant qu'une sorte de ces verres grossissants comme ceux que tendait à un acheteur l'opticien de Combray ; mon livre, grâce auquel je leur fournirais le moyen de lire en eux-mêmes. 2

Sous la forme imprimerie, la pensée est plus impérissable que jamais ; elle est volatile, insaisissable, indestructible. Elle se mêle à l'air. Du temps de l'architecture, elle se faisait montagne et s'emparait puissamment d'un siècle et d'un lieu. Maintenant elle se fait troupe d'oiseaux, s'éparpille aux quatre vents, et occupe à la fois tous les points de l'air et de l'espace. 3

On m'a raconté que lorsqu'un petit enfant juif est en âge d'apprendre à lire et qu'on va lui enseigner la *Torah*, on lui donne à lécher un alphabet couvert de miel pour qu'il s'imprègne déjà de la douceur des écritures. 4

La mémoire pour produire et reproduire des connaissances a besoin d'outils externes et elle s'extériorise dans des dispositifs de nature diffé-

rente (langage, concepts, images, livres, etc.), c'est-à-dire dans des agencements à la fois technologiques et symboliques. [...] La mémoire a la capacité de s'incarner à l'extérieur dans un livre ou une machine. Une découverte ou une invention, qui accroît la science ou la puissance de l'homme, ou les deux à la fois, s'incarne toujours soit au-dedans de nous, dans notre mémoire [...], soit au-dehors dans un livre ou une machine [...]. On peut dire indifféremment qu'un livre est un souvenir extérieur ou qu'un souvenir est un livre interne, qu'une sorte de bibliothécaire invisible, caché dans notre sous-moi, nous met sous les yeux au moment venu. 5

Au temps des techniques élémentaires, chaque individu possédait une activité manuelle suffisamment diversifiée pour assurer sa survie. Le savoir a été transmis par la génération précédente. Mais bientôt, la technicité croissant, apparut le besoin de fixer le savoir hors des mémoires individuelles. Il n'y a pas un homme, à notre époque, dont la mémoire puisse contenir la somme du savoir. Chacun n'en détient qu'une parcelle tandis que s'enfle la mémoire collective qui conserve la totalité du savoir dans les bibliothèques, photothèques, archives, etc. Comme l'outil, la mémoire a été projetée hors de l'individu dans le corps social. 6

Lire, c'est pérégriner dans un système imposé (celui d'un texte, analogue à l'ordre bâti d'une ville ou d'un supermarché). Des analyses récentes montrent que " toute lecture modifie son objet ", que (Borges le disait déjà) " une littérature diffère d'une autre moins par le texte que par la façon dont elle est lue ", que finalement un système de signes verbaux ou iconiques est une réserve de formes qui attendent du lecteur leur sens. Si donc, " le livre est un effet (une construction) du lecteur ", on doit envisager l'opération de ce dernier comme une sorte de *lectio*, production propre au " lecteur ". Celui-ci ne prend ni la place de l'auteur ni une place d'auteur. Il invente dans les textes autre chose que ce qui était leur " intention ". Il les détache de leur origine (perdue ou accessoire). [...] Bien loin d'être des écrivains, fondateurs d'un lieu propre, héritiers des laboureurs d'antan mais sur le sol du langage, creuseurs de puits et constructeurs de maisons, les lecteurs sont des voyageurs ; ils circulent sur les terres d'autrui, nomades braconnant à travers les champs qu'ils n'ont pas écrits, ravissants les biens d'Egypte pour en jouir. L'écriture accumule, stocke, multiplie sa production par l'expansionnisme de la reproduction. La lecture ne se garantit pas contre l'usure du temps (on s'oublie et l'on oublie), elle ne conserve pas ou mal son acquis, et chacun des lieux où elle passe est répétition du paradis perdu. 7

L'intervention sociale d'un texte (qui ne s'accomplit pas forcément dans le temps où ce texte paraît) ne se mesure ni à la popularité de son audience ni à la fidélité du reflet économico-social qui s'y inscrit ou qu'il projette vers quelques sociologues avides de l'y recueillir, mais plutôt à la violence qui lui permet d'excéder les lois qu'une société, une idéologie, une philosophie se donnent pour s'accorder à elles-mêmes dans un beau mouvement d'intelligible historique. C'est excès a nom : écriture. 8

La perception d'une œuvre dépend de la tradition intellectuelle et même du contexte politique dans lequel se situent les lecteurs. En fait, c'est toute la structure du champ de réception qui, par l'intermédiaire des structures mentales qu'elle impose à ceux qui s'y trouvent insérés, et en particulier au travers des oppositions structurantes liées aux discussions du moment s'interpose entre l'auteur (ou son œuvre) et le lecteur. Il en résulte toutes sortes de distorsions, souvent très surprenantes, et parfois un peu douloureuses. 9

Mais pourquoi donc le magnifique et redoutable Philipp Roth a-t-il ainsi rajeuni, s'est-il détendu ? Pourquoi est-il si tranquille - on ne risquera pas " serein " ? On ne peut même pas répondre " parce qu'il est au sommet de son œuvre ", car il a déjà atteint ce sommet, notamment avec *La contrevie, Opération Shylock* et *Le théâtre de Sabbath*. Ni parce qu'il reçoit récompense sur récompense (National Book Award, Pulitzer, Pen-Faulkner Award...) après avoir été longtemps tenu à l'écart des honneurs. Car il ne se sent pas plus compris qu'autrefois par les médias et le public, " *qui n'existe plus. Il n'y a plus de vrais lecteurs dans ce pays. Tout est laminé, infantilisé, nivelé par cette saloperie qui s'appelle le political correctness... Oui, on parle à des sourds, on écrit pour des sourds. Mais je n'écris même plus pour eux. J'écris.* " 10

Les jeunes consacrent une part importante de leur temps de loisirs à la lecture, et plus précisément à certains types de lectures, car ils se reconnaissent, ici encore, par des goûts spécifiques : celui notamment de la bande dessinée. Mais à la différence du domaine de la musique, celui de la lecture n'est pas de ceux où s'affirme, de façon globale et sur la (quasi) totalité des indicateurs pris en compte par l'enquête, la priorité du groupe. Bien plus, la comparaison avec les deux enquêtes antérieures révèle nettement qu'il s'agit d'un domaine relativement désinvesti par les jeunes, du moins en ce qui concerne la lecture de livres. Elle suggère peut-être, du même coup, l'émergence de nouveaux rapports à l'écrit, plus ponctuels, plus sélectifs dont l'essor

continu de la lecture régulière des magazines, le développement des pratiques d'écriture " en amateur " (journaux intimes, romans, poèmes...) pourraient être signes. 11

Il est certain que le titre de ce livre La Littérature et le mal *est une mise en garde ; c'est-à-dire que l'on doit mettre en garde contre un danger, mais il est possible que, lorsqu'on a mis en garde contre un danger, on donne à celui que l'on a mis en garde des raisons de l'affronter ; et je crois qu'il est essentiel pour nous d'affronter le danger que représente la littérature. Je crois que c'est un très grand et très grave danger mais que l'on n'est vraiment homme qu'en affrontant le danger ; et je crois que c'est dans la littérature que nous apercevons les perspectives humaines restituées sous leur jour le plus entier, parce que la littérature ne nous laisse pas vivre sans apercevoir les choses humaines dans la perspective la plus violente. Que l'on songe à la tragédie, à Shakespeare, et il y a une multitude d'aspects du même genre, c'est tout de même la littérature qui nous permet de voir le pire et de savoir lui faire face, de savoir le surmonter et, somme toute, cet homme qui joue, trouve dans le jeu la force de surmonter ce que le jeu entraîne d'horreur.* 12

1 Annie Ernaux, L'écriture comme un couteau, Stock, 2003, pp. 82-83 - 2 Marcel Proust, Le temps retrouvé, Gallimard, La Pléiade, t.3, 1954, p. 1033 - 3 Victor Hugo, Notre-Dame de Paris - 4 Jean-Jacques Rullier, Voyage dans le nombril du monde, UR, 1996, non paginé - 5 Maurizzio Lazzarato, Puissances de l'invention, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, p. 174 et al. - 6 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 183 - 7 Michel de Certeau, L'invention du quotidien, t.1, Arts de faire, Gallimard, Folio essais, 2002 pp. 250-251 - 8 Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, Seuil, 1971, p. 16 - 9 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, pp. 133-134 - 10 Josyane Savigneau, " Roth, côté campagne ", Le Monde, 20 septembre 2002 - 11 Frédérique Patureau, Les pratiques culturelles des jeunes, La Documentation Française, 1992, p.165 - 12 Georges Bataille entretien avec Pierre Dumayer, Lecture pour tous, 21 mai 1958 in Michel Surya, Georges Bataille, une liberté souveraine, Fourbis, 1997, p. 86.

Questions

- Le livre est-il encore la " voie royale " d'accès à la culture, d'accès à la pensée ? Pour le médiateur ? Pour les populations ?
- Si un livre qui compte est un livre qui nous fait violence, quels " dangers " représente-t-il ?
- Comment les médiateurs du livre et les médiateurs culturels conjuguent-ils leurs actions ?

voir Action culturelle, Capital culturel, Consommateur / Acteur, Culture(s), Démocratisation culturelle, Education Nationale, Histoire, Loisirs, Médiation culturelle, Œuvre d'art et de culture, Pensée, Pratiques culturelles.

Légitimation culturelle

Introduction

Mais comment ne pas voir qu'on décide de ce que sera le palmarès en décidant de qui seront les juges ? 1

Il n'existe pas un mais plusieurs marchés de la peinture [...] où se juxtaposent des secteurs commerciaux qui offrent plus de dissemblances que d'analogies. 2

La Révolution Française apparaît comme le mythe fondateur et légitimateur de la prétention de la France à l'universalité, et du même coup au droit à l'universalisation de sa culture nationale. 3

L'universalisation des intérêts particuliers est la stratégie de légitimation par excellence, qui s'impose avec une urgence particulière aux producteurs culturels, toujours portés à se penser comme porteurs et porte-parole de l'universel, comme " fonctionnaire de l'humanité ". 4

La réflexion sur la médiation de la culture porte en elle une approche critique de la légitimation de l'art, de son usage à travers les politiques publiques et de sa définition par les industries culturelles. 5

1 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, p. 18 - 2 Raymonde Moulin, Le marché de la peinture en France, Minuit, 1967, p. 69 - 3 Pierre Bourdieu, " Proximité et rivalité : deux modèles politiques " in Christine Fauré, Tom Bishop, L'Amérique des Français, François Bourin, 1992, p. 152 - 4 Pierre Bourdieu, ibid. p. 153 - 5 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 22.

Définition

La " légitimation " est le processus par lequel des décideurs (privés ou publics) décident de ce qui est digne d'intérêt (critères historiques, esthétiques, ethnologiques). Elle tient tout d'abord aux circuits et mécanismes au sein desquels œuvres et prétendants à la légitimité culturelle sont sélectionnés, hiérarchisés et, pour certains, consacrés.

Mais qui a le droit de juger en matière d'art et de culture ? Le peuple, les artistes, les professionnels du domaine culturel concerné, l'Etat...

Un exemple :

Quand un médecin fait un certificat de maladie, qui certifie celui qui certifie ? La faculté qui lui a décerné un diplôme ? De régression en régression, on arrive à l'Etat qui est cette sorte de tribunal de dernière instance en matière de consécration.1

Parallèlement au rôle du secteur privé, le rôle de l'Etat est donc également très important en matière de légitimation culturelle. De fait, la part que prennent les instances publiques varie historiquement et selon les secteurs concernés. Ancienne et forte dans le domaine du patrimoine, elle est beaucoup plus limitée dans le domaine de la création littéraire, par exemple. La légitimation culturelle par les pouvoirs publics peut également prendre la forme d'un processus de " réhabilitation culturelle ", pour reprendre l'expression du sociologue Jean-Claude Passeron. Les opérations visant à la reconnaissance de formes culturelles dominées (" populaires ", " immigrés ", " jeunes ", " minoritaires ", etc.) qui étaient jusque-là exclues des soutiens publics mais aussi du cercle de la légitimité culturelle ont ainsi constitué l'un des traits saillants de la politique ministérielle de Jack Lang. Ces stratégies de réhabilitation tendent également à favoriser la reconnaissance sociale des groupes porteurs de ces formes culturelles, conduisant par là à attribuer des objectifs " sociaux " à la politique culturelle. Les politiques culturelles contribuent à reproduire, même si elles l'aménagent, un certain état des hiérarchies culturelles et, de cette manière, à légitimer les hiérarchies sociales correspondantes. Elles forment ainsi l'un des vecteurs du maintien de l'ordre social par l'Etat.
En résumé, trois processus de légitimation distincts mais liés les uns aux autres sont à l'œuvre dans les politiques culturelles : le premier a pour objet *l'intervention publique* pour la culture elle-même ; le second correspond aux *formes de consécration culturelle* liées à cette intervention ; la troisième, plus large, renvoie aux *usages politiques de la culture*. 2

1 Pierre Bourdieu, " Questions sur l'art pour et avec des élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, p. 18 - 2 Vincent Dubois in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 366.

Points de vue

La reconnaissance de l'opportunité d'une intervention publique dans le domaine culturel ne va pas de soi. Au sein du champ artistique, cette intervention n'a longtemps été envisagée que comme une ingérence étatique.
[...] Les processus par lesquels cette " évidence " s'est peu à peu imposée en France sont multiples. Il a fallu spécifier un " territoire " propre à la politique culturelle, distinct de domaines connexes comme l'éducation ou les loisirs. Des principes ont été formalisés avec, en particulier, l'objectif de la " démocratisation culturelle ". Enfin, les institutions et les rôles constitutifs des politiques culturelles ont peu à peu établi leurs compétences spécifiques, affirmé leur propre nécessité et obtenu les soutiens utiles à leur maintien.
[...] Les modes de légitimation de cette intervention ne sont pas intangibles. Des problématiques en termes économiques (dans les années 1980) ou de " lutte contre l'exclusion sociale " (dans les années 1990) ont ainsi pu se combiner au principe fondateur de la démocratisation culturelle. 1

Dans le monde de l'art contre lequel Manet s'est révolté, il y avait des instances d'évaluation. L'Etat était le juge en dernière instance, s'agissant d'évaluer la qualité artistique d'une œuvre et d'un producteur. Autrement dit, il y avait, je vais employer un mot technique, un *nomos*, un principe de vision et de division légitime, un point de vue légitime sur le monde, garanti par l'Etat (il fallait peindre le monde en retenant certains sujets, des sujets anciens ou des sujets contemporains pouvant passer pour anciens, comme les pays orientaux, etc.). C'est pourquoi la révolution de Manet, quoique purement artistique, a été en même temps une révolution politique dans la mesure où l'Etat s'engageait derrière les peintres pompiers, le salon, le jury du salon. Aujourd'hui, depuis les années 1980, en France, l'Etat joue à nouveau le rôle de banque centrale de la légitimité artistique mais sans avoir pour autant ré-instauré un monopole du " métier " et en laissant la porte ouverte aux artistes vraiment " transgressifs ". 2

Les classements incorporés du goût doivent compter, à chaque moment, avec les classements

objectivés dans des institutions, telles que les instances de consécration et de conservation culturelles, et avec toutes les hiérarchies faites choses dont ils sont toujours partiellement le produit ; mais en retour, les systèmes de classements dominants sont sans cesse remis en question et soumis à révision dans les luttes de classement à travers lesquelles les différentes classes ou fractions de classes s'efforcent d'imposer leur propre système de classement comme légitime, directement ou par l'intermédiaire des professionnels qui s'affrontent dans les champs de productions spécialisées. 3

Dans le contexte d'une société moderne [...], le jugement esthétique est également court-circuité par la force des légitimations institutionnelles. Comme l'écrit Yves Michaud, le patronage étatique ne peut aller, par définition, qu'à la grande culture. Si les commissaires officiels, délégués, inspecteurs et responsables de centres d'art soutiennent tel artiste plutôt que tel autre, ce ne saurait être qu'au nom de l'art. La démarche est évidemment circulaire : on choisit Lavier parce qu'il est important et il devient important parce qu'il est choisi. Il y a là un cas typique de prophétie autoréalisante. 4

1 Vincent Dubois in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 366 - 2 Pierre Bourdieu, ibid., p. 24 - 3 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 256 - 4 Rainer Rochlitz, Subvention et subversion, Gallimard, 1994, p. 176.

Questions

- De quelle manière, le médiateur participe-t-il (consciemment ou non) au processus de légitimation, c'est-à-dire aux luttes qui constituent les champs culturels ?

voir Amateur, Artiste, Champ de production culturelle, Goût, Légitimité culturelle, Publics, Valeur.

Légitimité culturelle

Introduction

Vraiment, vous aimez ça ? 1

Le ministère de la Culture a d'abord ceci de particulier qu'il traite d'activités où tout le monde se tient pour compétent. 2

En fait, on n'échappe jamais complètement à la hiérarchie objective des légitimités. 3

Le concept de champ permet de saisir le caractère dynamique, [...] de la lutte autour de la définition de la littérature légitime à laquelle participent dominants et dominés. 4

Est légitime une institution, ou une action, ou un usage qui est dominant et méconnu comme tel, c'est-à-dire tacitement reconnu. 5

Dans la mesure ou j'apprécie moi-même cette musique, j'ai un intérêt personnel à défendre sa légitimité esthétique. 6

Pour que je sois légitime, il faut qu'un autre [...] me reconnaisse ; si je me couronne moi-même - comme l'a fait Napoléon - au lieu de demander à un pape de le faire, ça ne marche pas. 7

Culture " académique ", " légitime " ou " scolaire ", " normative ", " imposée ", " hiérarchique ". Sympathiques adjectifs ! Habillée pour l'hiver, la dite culture s'évacue d'elle-même vers la poubelle. C'est la mauvaise, celle qui n'est pas souhaitée. Elle n'est pas " intégrante ", elle exclut, elle rejette, nous dit-on [...]. 8

Le marché est de plus en plus reconnu comme instance légitime de la légitimité. 9

1 et 2 anonymes - 3 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 95 - 4 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 110 - 6 Richard Shusterman, L'art à l'état vif, Minuit, 1991, p. 184 - 7 Pierre Bourdieu, " Proximité et rivalité : deux modèles politiques " in Christine Fauré, Tom Bishop, L'Amérique des Français, François Bourin, 1992, p. 152 - 8 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 23 - 9 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 28

Définition

L'interrogation sur la valeur esthétique d'une œuvre est consubstantielle à l'œuvre elle-même, d'elle dépend sa *reconnaissance*. De sorte qu'il existe au sein des productions culturelles, et ce quel que soit le domaine concerné, différents degrés de légitimité.

Dans une société donnée, à un moment donné du temps, toutes les significations culturelles, représentations théâtrales, spectacles sportifs, récitals de chansons, de poésie ou de musique de chambre, opérettes ou opéras, ne sont pas équivalentes en dignité et en valeur et n'exigent pas avec la même urgence, la même approche. Autrement dit, les différents systèmes d'expression, depuis le théâtre jusqu'à la télévision s'organisent objectivement selon une hiérarchie indépendante des opinions individuelles qui définit la *légitimité culturelle* et ses degrés. 1

Il convient d'examiner comment les objets culturels deviennent légitimes, comment ils accèdent à l'existence institutionnelle - comme objet de connaissance et comme objets d'intervention publique -, comment ils s'imposent comme normes de goût et comme modèle de réception esthétique. La légitimité leur est accordée à partir d'une opération de nomination sous forme de concepts qui les appréhendent et les identifient dans leurs variétés d'existence sociale. Ainsi les concepts d'art, de représentation, de création, d'expression sont-ils utilisés pour classer les pratiques artistiques. 2

Pour illustrer ces remarques et à titre d'exemple, quelques éléments tirés du marché de la peinture.

La situation par rapport à la sphère de la légitimité culturelle - appartenance ou exclusion - donne à deux des secteurs du marché (celui des tableaux unanimement rejetés et celui des tableaux unanimement reconnus) un trait commun : ils échappent à la zone où l'estimation de la qualité artistique est dominée par l'incertitude. C'est dans l'entre-deux que se pose, sans que puisse être fournie une réponse incontestée, l'interrogation sur la valeur esthétique. 3

Dans l'analyse qu'elle réalise du marché de la peinture, la sociologue Raymonde Moulin construit trois catégories pour rendre compte des différents degrés de légitimité :

- *les tableaux en deçà de la peinture*, c'est-à-dire des tableaux anonymes ou signés de noms inconnus du milieu des peintres qualifiés et qui traitent de sujets pratiquement interchangeables. Ils sont les produits d'un artisanat conventionnel et figé, aisément substituables les uns aux autres, de consommation vulgarisée et vulgaire. L'unanimité des connaisseurs (groupe de professionnels, intellectuels et artistes qui définissent la hiérarchie des valeurs artistiques) leur refuse le statut et la dignité de l'œuvre d'art.

- *les œuvres classiques et classées*, à l'unanimité du refus répond ici la quasi-unanimité du consentement des connaisseurs. La ligne de partage entre les valeurs artistiques admises, sinon par tout le public du moins par les historiens de l'art, et les valeurs artistiques controversées, se situe entre la peinture moderne et la peinture contemporaine. Les œuvres des vieux maîtres représentent donc des " valeurs dorées sur tranche ", les œuvres modernes (jusqu'aux années 1960-70) des " valeurs solides ", les œuvres actuelles des " valeurs hautement spéculatives ".

- *les œuvres contemporaines*, foisonnantes mais sans le filtre des années, offrent à ceux qui les soutiennent la possibilité d'expérimenter et de vivre une relation à l'art vivant. C'est bien sûr dans cette catégorie que les enjeux et les luttes sont les plus fortes entre les différents acteurs du champ culturel. 4

1 Pierre Bourdieu, la distinction, Minuit, 1979 - 2 Jean Caune, Pour une esthétique de la médiation, Pug, 1999, p. 81 - 3 et 4 Raymonde Moulin, L'artiste, l'institution et le marché, Flammarion, 1997.

Points de vue

La compétence est d'autant plus impérativement exigée et d'autant plus " payante ", l'incompétence d'autant plus " coûteuse ", que le degré de légitimité d'un domaine est plus grand. Mais cela ne suffit pas à expliquer que, plus l'on va vers les domaines les plus légitimes, plus les différences statistiques associées au capital scolaire sont importantes, tandis que, plus on va vers les domaines les moins légitimes, que les moins avertis croient abandonnés à la liberté des goûts et des couleurs, comme la cuisine ou la décoration de l'intérieur, le choix des amis ou de l'ameublement, et plus on voit croître l'importance des différences statistiques liées à la trajectoire sociale (et à la structure du capital), les domaines en voie de légitimation comme la chanson dite " intellectuelle ", la photographie ou le jazz occupant une position intermédiaire.

Là encore, c'est dans la relation entre les propriétés du champ (notamment les chances de sanctions positives ou négatives qu'il offre " en moyenne " pour un agent quelconque) et les propriétés de l'agent que se détermine " l'efficacité " de ces propriétés : c'est ainsi que la propension aux investissements " libres " et le terrain vers lequel s'orientent ces investissements dépendent non pas, en toute rigueur, du taux de profit " moyen " procuré par le domaine considéré, mais du taux de profit qu'il promet à chaque agent ou à chaque catégorie particulière d'agents en fonction du volume et de la structure de son capital.
La hiérarchie des taux de profits " *moyens* " correspond, *grosso modo*, à la hiérarchie des degrés de légitimité, une forte culture en matière de littérature classique ou même d'avant-garde procurant, sur le marché scolaire et ailleurs, des profits " moyens " supérieurs à une forte culture en matière de cinéma ou, *a fortiori*, en matière de bande dessinée, de roman policier ou de sport ; mais les profits *spécifiques*, donc les propensions à investir qu'ils commandent, ne se définissent que dans la relation entre un domaine et un agent particulier, caractérisé par ses propriétés particulières.
Ainsi, par exemple, ceux qui doivent l'essentiel de leur capital culturel à l'Ecole, comme les instituteurs et les professeurs issus des classes populaires et moyennes, se montrent particulièrement soumis à la définition scolaire de la légitimité et tendent à proportionner très strictement leurs investissements à la valeur que l'Ecole reconnaît aux différents domaines. Au contraire, des arts moyens tels que le cinéma et le jazz et, plus encore, la bande dessinée, la science-fiction ou le roman policier sont prédisposés à attirer les investissements soit de ceux qui n'ont pas totalement réussi la reconversion de leur capital culturel en capital scolaire soit de ceux qui, n'ayant pas acquis la culture légitime selon le mode d'acquisition légitime (c'est-à-dire par familiarisation précoce), entretiennent avec elle un rapport malheureux, objectivement et/ou subjectivement : ces arts en voie de légitimation, qui sont dédaignés ou négligés par les gros détenteurs de capital scolaire, offrent un refuge et une revanche à ceux qui, en se les appropriant, font le meilleur placement de leur capital culturel (surtout s'il n'est pas pleinement reconnu scolairement) tout en se donnant les gants de contester la hiérarchie établie des légitimités et des profits. Autrement dit, la propension à appliquer aux " arts moyens " une disposition ordinairement réservée aux arts légitimes - ceux que mesure, par exemple, la connaissance des metteurs en scène de cinéma - dépend moins étroitement du capital scolaire que d'un rapport global à la culture scolaire et à l'école qui dépend lui-même du degré auquel le capital culturel possédé se réduit au capital acquis à l'école et reconnu par l'école[...].
En fait, on n'échappe jamais complètement à la hiérarchie objective des légitimités. Du fait même que le sens et la valeur mêmes d'un bien culturel varient selon le système de biens dans lequel il se trouve inséré, le roman policier, la science-fiction ou la bande dessinée peuvent être des propriétés culturelles tout à fait prestigieuses au titre de manifestation d'audace et de liberté ou, au contraire, être réduits à leur valeur ordinaire selon qu'ils sont associés aux découvertes de l'avant-garde littéraire ou musicale, ou qu'ils se retrouvent entre eux, formant alors une constellation typique du " goût moyen " et apparaissant ainsi pour ce qu'ils sont, de simples substituts aux biens légitimes. 1

Il serait naïf de tirer argument du fait que la définition légitime de la culture ou du rapport à la culture ou encore la hiérarchie des différents domaines, genres, œuvres ou auteurs est l'enjeu d'une lutte permanente pour contester l'existence, à chaque moment, d'une hiérarchie légitime : les luttes qui visent par exemple à transformer ou à renverser les hiérarchies établies par la légitimation d'un domaine ou d'un genre encore illégitime, photographie ou bande dessinée, par la réhabilitation d'auteurs moins considérés ou déconsidérés, etc., ou encore à imposer un nouveau mode d'appropriation, lié à un nouveau mode d'appropriation, lié à un autre mode d'acquisition, sont précisément ce qui fait la légitimité en faisant la croyance non dans la valeur de tel ou tel enjeu mais dans la valeur du jeu dans laquelle se produit et se reproduit la valeur de tous les enjeux. Il ne serait pas moins naïf de traiter ces hiérarchies qui reproduisent dans leur logique propre, c'est-à-dire sous une forme transfigurée, les relations d'ordre entre les groupes, comme un ordre absolu, fondé par nature, bien qu'elles doivent l'essentiel de leur efficacité symbolique, c'est-à-dire de leur légitimité, au fait qu'elles sont vécues comme telles. 2

La science sociale [...] ne fait qu'enregistrer l'état (toujours situé et daté) d'une " lutte pour l'imposition de la définition légitime " ; mais en même temps, elle donne les moyens intellectuels de choisir son " camp " avec lucidité et rend impossible de ne pas faire (pour soi-même) la distinction entre ambition sociale et ambition intellectuelle, et de ne pas décider un ordre de priorité. 3



Pour l'école, par exemple, le langage populaire est un langage fautif qui doit être sanctionné. La sociologie prend en compte le fait que les différentes cultures ne coexistent pas dans le respect mutuel. Des cultures très différentes peuvent coexister pacifiquement l'une à côté de l'autre, mais lorsque des contacts culturels se produisent (généralement à la suite d'invasion), chaque groupe cherche à imposer aux autres sa vision du monde, sa civilisation matérielle. Des mécanismes de colonisation se mettent en place. Lorsque, dans une société, coexistent des cultures différentes, elles vont nécessairement entrer dans un rapport de hiérarchisation [...]. On ne peut donc pas dire que toutes les cultures, socialement, se valent.
[...] La notion de culture au sens ethnologique est une notion technique indispensable. Elle invite à considérer tout ce qui est de l'ordre de la socialisation. Mais il faut aussi prendre en compte le fait que les sociétés ne jugent pas de la même manière les différentes formes de socialisation, les différentes manières de parler. Il existe des cultures officielles légitimes. L'école est, à cet égard, une grande entreprise de fabrication de capital culturel légitime. 4

Depuis un certain temps, et cela avec un certain succès, les Etats-Unis revendiquent l'universalité culturelle. Et, là évidemment, ils heurtent particulièrement les prétentions françaises ; si cette prétention a été entamée dans l'ordre politique, malgré les vestiges du gaullisme que nous avons encore sous les yeux, la prétention à l'universalisme culturel reste encore très forte, et on pourrait montrer que, sur beaucoup de points, jusques et y compris sur le terrain de la science, où l'universel se mesure en prix Nobel, les Français s'efforcent tant bien que mal de rivaliser. Les stratégies d'universalisation que toutes les nations ambitieuses emploient pour justifier leur domination prennent aujourd'hui des formes inattendues : par exemple, la science elle-même - j'ai invoqué sciemment les prix Nobel - est devenue un des grands enjeux de la lutte pour la légitimité à l'intérieur de ce que j'appellerai le champ politique mondial [...]. Dans la lutte pour le monopole de la domination légitime sur le monde, la capitale, [...] est aujourd'hui à Harvard ou à Chicago, qui réunissent et combinent, outre un fort capital scientifique, symbolisé par les Prix Nobel, une constellation de produits culturels à prétention universelle [...]. 5

Il y aurait toute une histoire sociale à faire du relativisme culturel, une histoire des conditions sociales de son invention, de sa diffusion et des effets qu'il a produits, c'est-à-dire des enjeux et des luttes pour ces enjeux que furent et que sont encore les luttes pour la définition légitime de la culture. Chaque classe sociale, qui est aussi une classe culturelle, tient à imposer la définition avec laquelle elle a partie liée ou à contester, tout au moins pour les classes culturellement dominées, la définition que la culture hégémonique (i.e. les dominants culturellement) donne de la culture. Mais dans ce combat entre partenaires culturels inégaux, l'acharnement de la culture qui se revendique comme " populaire " met à traiter à égalité avec la culture qu'elle reconnaît objectivement, par le seul fait d'entrer en compétition avec elle, comme culture de référence, n'est-il pas une manière d'hommage ? C'est tout le sens de la querelle, jamais totalement éteinte, entre " culture populaire " et " culture cultivée " (académique, dominante) qui est " culture " tout court, sans autre spécification. La confrontation implicite avec la culture " française " endogène de la " culture des immigrés " - les " cultures d'origine ", qu'on se plaît à redéfinir comme " culture d'apport ", ou " culture en création " qui grefferait sur le substrat importé les emprunts importés par le contexte d'immigration est souvent déjà adoptée en partie bien avant l'immigration -, qui est constitué en tant qu'enjeu non pas tant par les immigrés eux-mêmes et explicitement par eux, mais plutôt par la société d'immigration s'interrogeant sur ses composantes culturelles, n'est, semble-t-il, sous réserve de toutes les distinctions qui caractérisent la situation *sui generis* que réalise sous ce rapport, qu'une variante paradigmatique, une variante actualisée de l'ancien et toujours actuel conflit entre cultures en compétition. 6

1 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 95-96 - 2 Pierre Bourdieu, ibid., p. 95 - 3 Inès Champey, The sociologist's Eye, October n°101 / summer 2002, p. 12 - 4 Patrick Champagne, " Les différentes conceptions de la culture " in Arsec, Passages public(s), ministère de la Culture et de la Communication, 1995, pp. 68-71 - 5 Pierre Bourdieu, " Proximité et rivalité : deux modèles politiques " in Christine Fauré, Tom Bishop, L'Amérique des Français, François Bourin, 1992, p. 153 - 5 Abdelmalek Sayad, La double absence, Seuil Liber, 1999, pp. 19-20.

Questions

- La culture est-elle l'appropriation d'une somme d'objets légitimes ?
- Existe-t'il une (des) manière(s) légitimes de s'approprier la culture ?
- Comment restituer la poésie la plus grande aux " canons ", qui voient souvent - sous un excès d'honneur - leur charge désamorcée ? Corollairement, " l'illégitimité " ou la prétendue " illégitimité " de certaines oeuvres, les drapent d'une aura qui mérite d'être questionnée ?
- Comment déterminer la légitimité des œuvres et la légitimité des médiations ? Les " médiations légitimes " ne portent-elles que sur des œuvres légitimes ?
- Comment le médiateur culturel participe-t-il des luttes pour la définition légitime de " sa " culture ?

voir Capital culturel, Champ de production culturelle, Culture(s), Education Nationale, Goût, Légitimation culturelle, Légitimité culturelle, Valeur.

Lien social

Introduction

Plus le lien social s'étend, plus il se relâche. 1

La culture est considérée comme un facteur essentiel du " lien social ". C'est pourquoi, l'investissement culturel figure nettement en tête en tant que réponse à des aspirations de qualité de vie. 2

Il n'existe pas un ciment unique du lien social, mais plusieurs dispositifs d'intégration. L'exclusion se définit en termes de rupture par rapport à un ou plusieurs de ces pôles : travail, famille, Etat, communautés... 3

Le spectre de la décomposition du corps social (" *fracture sociale* ") conduit à une interrogation sur les mécanismes d'intégration d'une société. 4

A sa mère qui lui prédisait un malheur s'il continuait à fréquenter la bande de la Cité, Coco, 14 ans, répondait : " Je sais ; mais ce sont mes copains, je les ai toujours connus. Je ne peux pas les abandonner. " 5

Mais il s'agit sans cesse de revenir sur des exceptions. Nous voulons éclairer l'histoire du côté de l'exception et pas du côté de la règle ou de la communauté. 6

On est tout seul. 7

L'une des tendances principales de la culture est d'agglomérer les hommes en de grandes unités. 8

La société ne consiste pas en individus, elle exprime la somme des liens et des relations dans lesquels les individus sont insérés. 9

La culture doit [...] rendre possible notre vie en commun. 10

Mettre en contact, permettre du lien, ne fabriquent pas la rencontre. Et la rencontre n'est pas tout. La " socialisation " n'est pas miracle. Il ne faudrait pas confondre côtoiement et partage. 11

Ce qui fonde le lien social : l'appartenance à une communauté de culture. 12

1 Jean-Jacques Rousseau - 2 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 17 - 3 Achille Weinberg, " Lien social : fracture ou fragmentation ", Sciences Humaines, 1996, 13, p. 7 - 4 Jean-François Dortier, Sciences Humaines, ibid., p. 4 -5 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 330 - 6 Philippe Sollers, Improvisations, Gallimard, Folio essais, 1991, p. 181 - 7 Marcelin Pleynet, Centre Georges-Pompidou, 14 novembre 2002 - 8 Sigmund Freud, Malaise dans la culture, PUF, Œuvres complètes, t. 18, 1994, p. 290 - 9 Karl Marx - 10 Sigmund Freud, L'avenir d'une illusion, Quadrige PUF, 1995, p. 15 - 11 Jean-Michel Montfort, Mireille Dupouy, Adrien Guillot, La place de la dimension culturelle dans les contrats de Ville, 2001, p. 53 - 12 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 18.

Définition

Avec la montée continue du chômage, la réapparition de la pauvreté, le nombre croissant de sans-abri et de bénéficiaires du RMI, la dégradation des banlieues... l'idée s'est imposée, au début des années 1990, qu'un mal plus profond rongeait notre société : on a parlé de crise du " lien social ".

Le lien social peut se tisser, ou se défaire. Les lieux où l'essentiel des liens se tissent - véritables piliers de la cohésion sociale - fonctionnent comme des *instances de l'insertion* : le travail, l'Etat, la famille, les solidarités communautaires... Il n'existe pas un ciment unique du lien social mais plusieurs dispositifs d'intégration. Le processus d'exclusion / intégration doit donc s'envisager à partir de ces quatre grandes instances de manière à éviter une vision dichotomique du social (ceux qui sont parfaitement et totalement intégrés à la société et le monde des exclus...). 1

1 Jean-François Dortier, Sciences humaines, Hors série : le lien social en crise ?, 1996, n° 13.

Points de vue

" A l'origine ", les hommes primitifs vivaient en hordes dominées par un mâle redoutable qui exigeait la totale soumission de ses fils et qui leur interdisait l'accès aux femmes, dont il se réservait la jouissance. Un jour, les fils fomentent une conjuration et *se révoltent* [...] contre le père : ils le tuent et le mangent. A la suite de ce repas totémique, il s'identifie à lui et, après cette " première cérémonie " de l'humanité qui a vu la *concomitance de la révolte et de la fête* (notez la concomitance !), ils remplacent le père mort par l'image du père : par le totem-symbole du pouvoir, la figure de l'ancêtre. Dès lors, la culpabilité et le repentir cimentent le lien, le pacte social, entre les fils, entre les frères ; ils se sentent coupables et se serrent les coudes à partir de cette culpabilité, ils se tiennent ensemble et " *le mort devint plus fort que ne l'avait été le vivant* ". Le mort est tellement culpabilisant qu'il devient tout-puissant et oblige les frères à se tenir tranquilles, matés par le sentiment de la faute. Le courant tendre - qui existait simultanément avec le courant de haine -, transformé en repentir, *scelle le lien social qui apparaît d'emblée comme un lien religieux.* 1

Les différents niveaux de participation sociale qui raccrochent les individus aux diverses sphères d'intégration sociale expliquent sans doute qu'aucun de ces fantasmes - explosion sociale, embrasement généralisé des banlieues, " désintégration du tissu social " - ne se soient encore réalisés. La société française a " tenu " malgré tout : elle a connu une logique de fragmentation plus que de rupture. 2

Une phrase du genre : " Je préfèrerais vivre à côté des Français, ça m'aiderait à parler mieux ", est une rationalisation qui exprime pudiquement ce que d'autres disent plus crûment, à savoir le poids du groupe : " Ici, on ne peut rien faire sans que tout le monde le sache... " " Les autres regardent ce qu'on achète... " " On ne peut avoir une robe neuve sans qu'elles demandent le prix... " " Les plus vieilles ont vite fait de critiquer... " Il faut aux femmes une grande force intérieure pour arborer un pantalon. Sensible en toutes circonstances, le groupe, dès que les comportements s'écartent de certaines normes émises par lui, pèse de tout son poids moral et réprobateur, notamment sur des décisions jugées non conformes à ce qui fait sa cohésion. [...] Emilio voudrait lire le journal, mais il épelle si péniblement qu'il ne comprend pas ce qu'il lit et " les petits ne savent pas bien lui traduire. C'est la seule chose qui l'ennuie cette question de lecture. " [...] " Ne pourrait-il pas, lui aussi, comme le font certaines femmes auprès des jeunes filles, demander à l'un des jeunes gens instruits de le faire étudier le soir ? - Oh ! non ! ça c'est très difficile, il faudrait avoir très confiance, vraiment confiance... quelqu'un de la famille peut-être... non, c'est trop délicat à demander. " La proposition qui lui est faite alors de lire avec nous le tenta un instant pendant lequel il eut peur que " sa tête ne fut pas assez bonne ", puis déclencha chez lui une véritable panique. Il s'agita : " Non, ce n'est pas possible, les autres vont le savoir, ils se moqueront. - Est-il obligé de leur dire ? - Ils le sauront quand même ". Non, c'est impossible, ils se moqueront de lui, ils riraient, ils le plaisanteraient. Si ça arrivait aux oreilles des copains quand ils sont au bistrot, misère ! Il aime mieux ne pas y penser. Apprendre à lire à trente-trois ans ! Ca serait terrible... 3

- Mais l'échec flagrant du *melting pot*, du prétendu creuset américain, ne peut que révolter la républicaine que je suis [...]. Il me semble que cet échec s'explique par le culte de l'ethnocentrisme et du particularisme religieux. Ce culte va tellement loin que chacun s'enferme dans sa différence, au lieu de chercher une base symbolique pour une entente générale. En fait, dans l'univers américain, le lien communautaire n'existe pas, en

dehors du dollar et peut-être de la virtualité d'internet. La culture et la société sont une mosaïque, un patchwork, sans véritable ferment communautaire.
- Mais vous dites la même chose de nous, non ? Selon vous, pour la première fois peut-être, nous sommes à un moment très douloureux de notre histoire, parce que nous n'avons pas ce lien " communautaire " suffisant. Bien sûr, en même temps, vous en appelez à la laïcité et à l'athéisme...
- L'universalisme à l'ancienne s'effrite, mais nous posons franchement la question d'un lien social à réinventer. Je suis très sensible - et je suis contente de conclure notre entretien sur cette préoccupation - à ce que j'ai appelé le modèle français et le modèle européen de la citoyenneté. Malgré tous nos défauts, notre xénophobie et notre rejet de l'autre, je pense que, par rapport au modèle de la globalisation à outrance - dont les Etats-Unis sont le parangon -, nous avons un vrai souci de l'autre, et un désir de fonder le lien social sur la reconnaissance de la différence. Nous n'y parvenons pas encore, nous échouons souvent, mais à partir de cette tradition que j'évoquais tout à l'heure (qui s'est développée au XVIIIe siècle, mais qui est ancrée dans la pensée chrétienne et dans la pensée juive), nous avons une représentation de la liberté humaine qui ne réside pas seulement dans l'adaptation à la logique économique, ce qui est préconisé avec les excès bien connus de la globalisation. En contrepoint, notre sens de la liberté réside dans le dialogue social et nous croyons à la possibilité de créer un lien universel avec le différent. 4

Le lien social au singulier, au sens classique, est une notion qui appartient au monde où un seul groupe, une seule de ses appartenances décidait de la destinée de l'individu. Sa culture était celle portée par ce milieu unique, englobant. C'est cette culture exclusive des autres qui donnait ses contours à l'identité de chaque membre. L'identité collective unique se reproduisait dans chacun des individus. Ceux-ci appartiennent à ce groupe-ci et non à ce groupe-là. Puisqu'il n'y avait qu'un seul cadre de référence, celui-ci ne pouvait pas être variable [...]. Le monde moderne met tout ce système à mal. Les structures économiques, politiques, scientifiques, religieuses, s'autonomisent, créent des regroupements d'individus et des milieux de vie sur des bases sectorielles. Il n'y a plus une seule société englobante, mais une multiplicité de structures intermédiaires et complémentaires, inclusives et exclusives, qui obligent l'individu à de vraies acrobaties culturelles et identitaires. L'autonomisation des structures politiques, économiques, scientifiques, religieuses... se double d'une internalisation qui crée des solidarités nouvelles. Au lieu de pouvoir se présenter comme un sujet d'un seul bloc, avec une identité cohérente, l'individu a l'impression d'agir comme le caméléon, selon les heures de la journée, les périodes de l'année ou les âges de sa vie, il change de peau [...]. L'abandon du lien social traditionnel et l'accent mis sur les libertés individuelles sont sources d'inquiétude. 5

Lacan vous fera remarquer que Socrate n'a jamais dit de lui-même qu'il était un homme. C'est pour ça qu'on a inventé le syllogisme fameux : *tous les hommes sont mortels*, or *Socrate est un homme*, donc *Socrate est mortel*. Mais Socrate ne dit jamais qu'il est un homme ; c'est la communauté qui veut absolument en faire un homme. 6

Quoi ! M'sieur Sade, m'sieur Ducasse, m'sieur Jarry, m'sieur Nietzsche, m'sieur Proust, m'sieur Artaud... on oublie le social ? On se fiche de l'avenir de l'humanité ? On se dérobe à la coopération, on refuse de collaborer, on fuit les tâches communes ? Rien à proposer sur les graves, dramatiques problèmes de l'époque ? On se tient à l'écart ? On méprise le collectif, on crache sur les masses ? On veut le chaos ? Vos apologies de l'exception sont-elles compatibles avec le bon fonctionnement de la démocratie ? On démissionne de la politique, on ignore la morale, on s'assoit sur les valeurs communes ? On insiste sur le singulier et on amoindrit le général ? 7

On ne doit pas se laisser abuser par la chaleur et la spontanéité des communications en milieu populaire. Elles sont souvent impuissantes à effacer l'isolement, par exemple chez cette femme Algérienne, bien considérée de ses voisines, dont les fils sont partis, un à un, épouser des Françaises, et qui répond, quand on lui demande ce qu'elle voulait qu'on fît pour l'aider, " qu'elle n'a pas à vouloir, qu'elle est rien, qu'elle est seule ". Il faut très longtemps, plus de dix années, pour que se renforcent les liens au sein de micro-groupes recréées, condition nécessaire mais non la seule requise. Dans les cités, on entend souvent dire, particulièrement chez les Français : " Je ne connais personne ici ! ". Qu'est-ce qui motive le décalage entre la parole et la réalité, du moins celle perçue par nous ? Car cette phrase est prononcée alors même qu'une voisine est entrée boire le café, qu'une autre

passe déposer un message, et qu'une troisième est attendue pour un service demandé. Par ailleurs, un incident est transmis et commenté de place en place à travers toute la cité. Donc les gens se connaissent. Pourquoi le dissimulent-ils ? Ils ne le dissimulent pas, encore qu'ils ne tiennent pas à faire état de leurs amitiés au sein d'une population décriée. L'explication réside dans l'erreur que nous commettons sur le verbe *connaître*. Les gens l'emploient au sens fort, presque biblique du terme. Pour savoir ce qu'est une personne, il faut la fréquenter de très près, ou bien avoir avec elle des souvenirs qui remontent à l'enfance. Comme les Portugais, les Français ne connaissent, au fond, personne ici. Aussi la connaissance se consolidera-t-elle lentement sur les lieux fragmentés des fréquents côtoiements. Les relations naissent de l'espace lui-même qui les favorise plus ou moins, et différemment, suivant les architectures des cités. 8

On ne peut travailler sur le lien social qu'à partir d'un projet artistique et non l'inverse. Comment faire venir des gens au théâtre sans rien avoir à leur montrer, sinon pour leur dire, venez au théâtre, vous verrez c'est bien, vous venez, vous payez, vous vous asseyez, puis vous partez ? 9

Comme [...] trait caractéristique d'une culture, un trait qui n'est certes pas le moins important, nous avons à apprécier de quelle manière sont réglées les relations des hommes entre eux, les relations sociales qui concernent l'homme comme voisin, comme aide, comme objet sexuel d'un autre, comme membre d'une famille, d'un Etat. [...] La vie en commun des hommes n'est rendue possible que si se trouve réunie une majorité qui est plus forte que chaque individu et qui garde sa cohésion face à chaque individu. La puissance de cette communauté s'oppose maintenant en tant que " droit " à la puissance de l'individu qui est condamnée en tant que " violence brute ". Ce remplacement de la puissance de l'individu par celle de la communauté est le pas culturel décisif. [...] Une bonne part de la lutte de l'humanité se concentre sur une seule tâche, trouver un équilibre approprié, c'est-à-dire porteur de bonheur, entre ces revendications individuelles et les revendications culturelles de masse [...]. 10

Le propos de l'action culturelle n'est pas de construire un certain type de société, mais bien de susciter les consciences, mais bien de les aider à prendre en charge (les unes vis-à-vis des autres, chacune vis-à-vis d'elle même) cette tension - qui les définit - entre leur radicale " solitude " et leur inéluctable " solidarité ". 11

Sous l'intitulé : " *Lien social et proximité* " sont regroupés de nombreux sujets d'intervention de la politique de la Ville, dont le secteur associatif est souvent un acteur majeur. Il s'agit en particulier des actions éducatives qui recouvrent à la fois la politique d'éducation prioritaire, notamment dans les ZEP, et le développement des activités péri- et extrascolaires. La politique de la Ville comporte aussi des actions dans le domaine culturel ainsi que des actions concernant la jeunesse, le sport, l'action sociale, la santé, l'intégration, les gens du voyage, le développement des services publics de proximité ou la participation des habitants. 12

A Howard City, il découvrit qu'il n'était pas Nègre aux seuls yeux de Washington DC - comme si le choc ne suffisait pas, il découvrit qu'il était aussi un Noir. Et un Noir de Howard City, qui plus est. Du jour au lendemain, le *moi* à l'état pur était entré dans un *nous*, un nous compact et abusif, or il ne voulait rien avoir à faire avec ce nous là, ni avec aucun autre nous susceptible de l'opprimer dans l'avenir. On finit par quitter son foyer, berceau du nous, et tout ça pour trouver un autre nous ? Un ailleurs en tout point semblable, un substitut du nous premier ? [...] Et puis voilà [...] au bout d'un mois, (il) se retrouvait Nègre, et rien d'autre ; il devenait un Noir et rien d'autre. Non, non et non. Il voyait d'ici là le sort qui l'attendait et il le refusait. D'instinct, il le pressentait et il regimbait. Pas question de se laisser imposer les préjugés du grand Eux davantage que l'éthique du " *nous* " minuscule. La tyrannie du nous, du discours du nous, qui meurt d'envie d'absorber l'individu, le nous coercitif, assimilateur, historique, le nous à la morale duquel on échappe pas, avec son insidieux *E pluribus unum* (*Un à partir de plusieurs*). Non au " *eux* " de Woolworth, non au " *nous* " de Howard. A leur place, le moi pur avec tout son agilité. La découverte de soi, [...]. La singularité. La lutte fervente pour la singularité. 13

Hier, on attendait de la culture qu'elle soit cette force spirituelle qui transcende les particularismes et ouvre l'accès à l'universel. Aujourd'hui, les discours sur la culture s'expriment en termes orthopédiques et incantatoires. On lui demande de réduire la " fracture sociale " par la production d'un " lien social " et de formuler les raisons du *vivre ensemble*. C'est dire que le discours sur la culture n'est plus formulé en fonction d'une

exigence interne ou d'une finalité qui lui serait propre. La médiation culturelle semble chercher sa raison d'être dans la mise en relation d'activités sociales séparées. 14

1 Julia Kristeva, Sens et non sens de la révolte, t. 1, Fayard, 1996, p. 31 - 2 Achille Weinberg, " Lien social : fracture ou fragmentation ? ", Sciences Humaines, ibid., pp. 5-7 - 3 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, pp. 98-99 - 4 Julia Kristeva, Au risque de la pensée, de l'Aube, 2001, pp. 81-82 - 5 Philippe Sollers, Improvisations, Gallimard, Folio essais, 1986, p. 168 - 6 Gilles Verbunt, Hommes et migrations, n° 1180, oct. 1994 - 7 Jacques Henric, L'homme calculable, Les Belles Lettres, 1992, p. 77 - 8 Colette Pétonnet, ibid., pp. 167-168 - 9 Christian Benedetti, L'Humanité, 19 juin 2001 - 10 Sigmund Freud, ibid., pp. 282-283 - 11 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 49 - 12 La cour de comptes, La politique de la Ville, 2002, p. 28 - 13 Philipp Roth, La tache, Gallimard, 2002, pp. 139-140 - 14 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 44 - 15 Jean Caune, ibid., p. 108.

Questions

- Comment la culture peut-elle effectivement jouer son rôle qui est de fonder le lien social en permettant à ses membres de partager des valeurs communes ? Comment la médiation s'y associe-t-elle ?
- Comment, parallèlement et de manière non contradictoire, la médiation culturelle peut-elle contribuer à empêcher le " fixisme " inhérent au lien social ?
- De quelle manière la culture reste-t-elle néanmoins une aventure singulière ?

voir Animateur, Association, Bon sens / Bons sentiments, Citoyenneté, Education populaire, Equipements sociaux et socioculturels, Habitants / Populations, Identité(s), Intégration, Nouveaux lieux / Espaces intermédiaires, Socialisation.

Loisirs

Introduction

Le temps libre - qui est temps de loisir et temps pour une activité supérieure - transforme celui qui en bénéficie en un autre Sujet... 1

Les Français de plus de 15 ans consacrent en moyenne 127 minutes par jour à regarder la télévision. 2

Dépenser pour rien un temps d'une telle valeur. 3

Travail et loisirs étant complémentaires, ils peuvent et doivent se qualifier mutuellement. 4

Il est vrai que les journaux et télévisions du monde entier ne montrent que de la mort et des larmes mais, d'autre part, il est vrai aussi que ceux qui restent à regarder la télévision, ils n'ont plus de larmes à pleurer, ils ont désappris à voir. 5

Plus le temps *alloué* aux loisirs croit [...], moins le loisir est choisi. 6

Le temps de travail a été divisé par deux en un siècle alors que le temps du loisir et de la culture a été multiplié par cinq. 7

Le temps libre représente aujourd'hui la principale activité des Français avec une durée moyenne quotidienne de six heures, soit un tiers du temps disponible (hors sommeil). 8

J'ai toujours cru à ce rythme grec, la succession de l'Ascèse et de la Fête, le dénouement de l'une par l'autre (et nullement au rythme plat de la modernité : travail / loisir). 9

La vie est trop courte pour s'habiller triste. 10

1 Karl Marx, Fondements de la critique de l'économie politique [1ère édition 1867], Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 599 - 2 Gérard Mermet, Francoscopie 2001, Larousse, 2000, p. 389 - 3 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 320 - 3- 4 Citoyens, chiche ! Le livre blanc de l'éducation populaire, Editions Ouvrières, 2001, p. 51 - 5 Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma, Gallimard, t. 2, 1998, p. 39 - 6 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 175 - 7 et 8 Gérard Mermet, ibid., p. 388 - 9 Roland Barthes - 10 Newman, slogan publicitaire.



Définition

Le sociologue Joffre Dumazedier définit ainsi le loisir :

Le loisir est la partie la plus étendue du temps libéré par la réduction du temps de travail professionnel et familial. Cette partie s'étend au détriment des pratiques et valeurs socio-politiques et socio-religieuses qui sont en interaction avec celles du loisir. Ces dernières sont orientées vers une libre expression de soi, une spontanéité plus grande dans les relations sociales et une pratique plus désintéressée de la nature. Sans doute sont-elles les sources majeures du renouveau de la sociabilité y compris dans les temps socialement contraints qui conditionnent le loisir en étant influencé par lui. 1

Alors qu'il a fortement souligné le rapport entre le loisir, l'éducation et la culture, J. Dumazedier assigne trois fonctions au loisir : le délassement, le divertissement, le développement (ce sont les 3 D). A ses yeux, cette dernière fonction est primordiale car :

-Elle délivre des automatismes de la pensée et de l'action quotidienne. Elle permet une participation sociale plus large, plus libre... Elle offre de nouvelles possibilités d'intégration volontaire à la vie des groupements récréatifs, culturels, sociaux. Elle permet de développer librement les aptitudes acquises à l'école, mais sans cesse dépassées par l'évolution continue et complexe de la société. 2

Gérard Mermet propose une autre typologie des fonctions de loisir : fonctions utilitaires (sports, bricolage, jardinage, associations), fonctions culturelles (théâtre, musique, danse...), fonctions identitaires (développement personnel), fonctions ludiques (jeux, sports). 3

1 Joffre Dumazedier in Geneviève Poujol, Guide de l'animateur socioculturel, Dunot, 1992, p. 166 - 2 Joffre Dumazedier, Vers une civilisation de loisirs, Seuil Point, 1972 - 3 Gérard Mermet, Francoscopie 2001, Larousse, 2000, p. 382.

Points de vue

Si, d'ici une génération nous arrivons, comme il est probable, à la semaine de quatre jours de travail, il est bien évident que l'imaginaire jouera un rôle géant dans les trois autres jours.
Pour satisfaire au besoin d'imaginaire se sont créées des usines de rêves exactement comme il existe des usines de réalité. Ces usines de rêves, c'est-à-dire en définitive tout ce qui est lié à des transmissions dans le domaine de l'esprit - cinéma, télévision, radio -, appartiennent ou bien à l'Etat ou bien au secteur privé.
Quand elles appartiennent à l'industrie privée, quel but recherchent celles-ci ? Certainement pas de dispenser de la culture, mais bien plutôt de gagner de l'argent. Pour cela, elles doivent faire appel au maximum à l'instinct car c'est ce qui rapporte le plus. 1

De nombreux signes apparaissent au sein des sociétés européennes, qui montrent que certaines conditions de travail sont de plus en plus mal supportées et qu'un besoin nouveau apparaît, qui consiste à la fois à vouloir plus de responsabilités et des loisirs plus enrichissants. Ce désir diffus de restituer aux loisirs sa valeur de culture, c'est-à-dire de récréation de la personnalité, ne saurait être ignoré. 2

Installée dans des loisirs où elle figure la compensation du travail, la culture de consommation développe chez les spectateurs la passivité dont elle est déjà l'effet. Elle représente le secteur où s'accélère plus vite que partout ailleurs dans la Nation, le mouvement qui réduit le nombre des acteurs et multiplie celui des passifs.
Il semble que plus le temps alloué aux loisirs croît (et c'est un progrès), moins le loisir est choisi. [...] Malgré les intentions affichées, les maisons de la culture sont finalement au service de privilégiés culturels et sociaux. Beaucoup de tentatives ou de réformes partielles ne parviennent pas à modifier la logique d'un système. Ce sont les choix budgétaires et les programmes de promotion qui favorisent en fait un malthusianisme de la création.
Cette situation combine, dans l'ensemble de la Nation, la diminution des créateurs à la multiplication des consommateurs. 3

En absorbant la majeure partie du temps libéré par la réduction du temps de travail, la télévision a mis fin aux espoirs de tous ceux qui, bien au-delà des militants de l'éducation populaire, pensaient que l'extension du temps libre alimenterait massivement le développement des activités sociales, civiques, créatrices. 4

De fait, le passage aux 35 heures repose la question du temps libéré. Il ne faudrait pas pour autant croire à la prépondérance du temps de loisir sur le temps de travail. Les deux sphères sont très étroitement liées, ne serait-ce que parce que le principal repère social reste le travail et non le temps libre. C'est le travail qui continue de conférer à chacun son identité sociale, c'est lui qui continue de structurer l'organisation de nos univers sociaux, culturels et même biologique.
Le travail reste fondamentalement un repère de sociabilité et ses évolutions pèsent, elles aussi, sur les mentalités. 5

La société, au sens de la " bonne société ", comprenait ces couches de la population qui disposait non seulement de la richesse mais de loisir, c'est-à-dire de temps à consacrer à la " culture ", la société de masse indique certainement un nouvel état de choses, où la masse de la population a été soulagée du fardeau du labeur physiquement épuisant, et peut, elle aussi, disposer d'assez de loisirs pour la " culture ". [...] La société de masse, [...] ne veut pas la culture, mais les loisirs (*entertainement*) et les articles offerts par l'industrie des loisirs sont bel et bien consommés par la société comme tous les autres objets de consommation. Les produits nécessaires aux loisirs servent le processus vital de la société, même s'ils ne sont peut-être pas aussi nécessaires à sa vie que le pain et la viande. Ils servent, comme ont dit, à passer le temps, et le temps vide qui est ainsi passé n'est pas, à proprement parler, le temps de l'oisiveté - c'est-à-dire le temps où nous sommes libres *de* tout souci et activité nécessaires de par le processus vital et, par-là, libres *pour* le monde et sa culture ; c'est bien plutôt le temps de reste, encore biologiquement déterminé dans la nature, qui reste après que le travail et le sommeil ont reçu leur dû. Le temps vide que les loisirs sont supposés remplir est un hiatus dans le cycle biologiquement conditionné du travail [...]. Avec les conditions de la vie moderne, ce hiatus s'accroît constamment ; il y a de plus en plus de temps libéré à remplir avec les loisirs, mais ce gigantesque accroissement de temps vide ne change pas la nature du temps. Les loisirs, tout comme le travail et le sommeil, font irrévocablement partie du procès biologique de la vie. Et la vie biologique est toujours, au travail ou au repos, engagée dans la consommation ou dans la réception passive de la distraction, un métabolisme qui se nourrit des choses en les dévorant. Les commodités qu'offre l'industrie des loisirs ne sont pas des " choses ", des objets culturels, dont l'excellence se mesure à leur capacité de soutenir le processus vital et de devenir des appartenances permanentes du monde, et on ne peut pas les juger d'après ces critères ; ce ne sont pas davantage des valeurs qui existent pour être utilisées et échangées ; ce sont des biens de consommation, destinés à être usés jusqu'à épuisement, juste comme n'importe quel autre bien de consommation. 6

Dans un grand nombre d'organismes comme les centres sociaux et les foyers de jeunes travailleurs, " la demande a beaucoup évolué depuis une dizaine d'années : elle est passée du loisir à la demande utilitaire, et de l'activité directe à l'accompagnement sous l'impulsion du désarroi face aux problèmes du chômage et de la société ". Dans d'autres institutions, l'organisation d'activités de loisir peut représenter un but en soi comme elle peut représenter un moyen d'attirer une population susceptible de participer à d'autres activités entrant dans un projet social. [...] Peu motivés pour s'intéresser aux loisirs en tant que tels, les pouvoirs publics sont confrontés à des problèmes touchant à l'utilisation, par certains, de leur temps libre. Ils doivent faire face au malaise des banlieues et aux risques sociaux qui en découlent. Les pouvoirs publics ont été amenés à chercher des réponses à la révolte des jeunes sans emploi et sans moyens de se distraire. Les administrations se sont tournés alors vers les organisations sans but lucratif et vers leurs agents professionnels que sont les travailleurs sociaux et en particulier les animateurs. 7

L'impossibilité désormais générale de penser sérieusement ce qu'est le temps d'une vie (d'une vie soucieuse de sa propre vérité) se vérifie également dans l'absence du temps de vivre, que l'organisation impitoyable du travail et l'industrie savante des loisirs balisent sans recours. Le même Etat qui chez nous s'est emparé sans sourciller des " affaires culturelles " n'a-t-il pas récemment et éloquemment prévu d'instaurer un ministère ou un secrétariat du " temps libre ", de peur sans doute qu'une marge d'existence authentique ne demeure à la périphérie des infaillibles planifications ? 8

1 André Malraux, intervention à l'Assemblée nationale le 9 novembre 1967 in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 631 - 2 Jacques Duhamel 1972 in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 634 - 3 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993 - 4 Olivier Donnat, Les Français face à la culture, de l'exclusion à l'éclectisme, La Découverte, 1994, in Emmanuel de Waresquiel, ibid., p. 644 - 5 Citoyens chiche ! ibid., p. 49 - 6 Hannah Arendt, La crise de la culture, Gallimard, 1972, pp. 255-264 - 7 Geneviève Poujol, Le guide des animateurs socioculturels, Dunot, 1996, pp. 168-169 - 8 Bernard Sichère, Penser est une fête, Léo Scheer, 2002, p. 112.

Questions

- Quels moyens sont mobilisables pour assurer un temps libre enrichissant et formateur pour tous, en portant une attention particulière aux plus démunis, aux migrants, aux jeunes, aux personnes âgées, aux inactifs...?
- Comment les populations et le médiateur donnent-ils un sens au temps qu'ils partagent sachant que la question de l'occupation du temps est cruciale dans l'organisation de la cité ?

voir Amateur, Animateur, Animation socioculturelle, Association, Besoin culturel, Education populaire, Lien social, Médiateur culturel, Pratiques culturelles.

M&N

Médiateur culturel

Introduction

Oh ! Quel connaisseur des hommes ! Il fait l'enfant avec les enfants, mais l'arbre et l'enfant cherchent ce qui est plus grand qu'eux. 1

Le médiateur est celui qui aide à la re-présentation. 2

Il arrive que l'art et la culture revêtent des formes tellement insolites et brutales que leur sens semble perdu pour le public. Dès lors, il nous incombe d'être des donateurs de sens, des interprètes. 3

Ecrire, parler sur des tableaux ? Les tableaux ne parleraient donc pas d'eux-mêmes ? Ne serait-ce pas ajouter un bavardage inutile, un obstacle au libre plaisir des images ? Justement, non. 4

Avec un bon passeur, n'importe quel art rencontrera son public. 5

Ceux à qui l'on doit ne le savent pas forcément. Et si d'aventure ils en sont informés, il est vraisemblable qu'ils ignorent tout de la façon qu'ils ont eu d'influencer, d'aider. 6

Toute prise de conscience suppose une opération, une prise en charge, un travail poursuivi sur soi-même en rapport avec d'autres consciences. 7

Aime l'autre qui en toi engendre l'esprit. 8

Vous m'avez beaucoup appris et ça m'a donné du plaisir. 9

1 Friedrich Hölderlin - 2 Elisabeth Caillet, inédit 2000 - 3 Julia Kristeva, Sens et non sens de la révolte, Fayard, 1996, pp. 22-23 - 4 Alain Jaubert, Palettes, Gallimard, L'infini, 1998, p. 12 - 5 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 70 - 6 Michel Onfray, Le désir d'être un volcan, Grasset, 1996, p. 36 - 7 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 21 - 8 Michel Serres, Le tiers instruit, François Biron, 1991, pp. 86-87 - 9 Hans Haake in Pierre Bourdieu, Hans Haacke, Libre échange, Seuil, 1994, p. 112.

Définition

La culture telle quelle est codifiée n'est pas accessible à chacun, du moins immédiatement. La rendre accessible requiert par conséquent l'intercession de “ médiateurs “ (informateurs, accompagnateurs, pédagogues) et, simultanément, l'élaboration de procédures de médiation (depuis les textes explicatifs jusqu'au balisage de parcours).
Les médiateurs travaillent dans des contextes variés (rural/urbain, institutions/associations, action culturelle/animation socioculturelle...) et s'attachent à favoriser l'émergence de confrontations et de rencontres efficaces sur le plan artistique et culturel.
[...] Le problème central n'est plus seulement de sensibiliser des populations à la culture mais de soutenir les mutations du champ culturel : crise des valeurs, conflits de références, coexistence culturelle difficile [deviennent] autant de motifs de diversifier les interventions, de prendre des partis différents face à la composition des publics culturels ou aux options de la démocratisation et de la démocratie culturelles.
[...] La fonction des médiateurs revient à relier, favoriser des passages ou faciliter des liaisons, surtout lorsque des heurts culturels sont prévisibles (et qu'il faut) renforcer la cohésion du groupe et lui forger une identité. 1

Les médiateurs culturels sont de “ nouveaux intermédiaires culturels “ qui viennent occuper un terrain sur lequel les ont devancés auparavant les instituteurs, les animateurs, les éducateurs... On distingue deux types de statuts dans la profession. Les médiateurs qui ont en charge la conception des projets et des actions (fraction supérieure en capital culturel - chef de projet, concepteur d'exposition, agent de développement culturel...). Et ceux qui ont en charge la mise en œuvre des projets et des actions (agent local d'accompagnement culturel, médiateur du livre, animateur jeune public, animateur-conférencier...).

Comme pour toutes les professions nouvelles, l'hétérogénéité des trajectoires est particulièrement marquée. 2

1 Christian Ruby in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, pp. 400-401 - 2 Elisabeth Caillet.

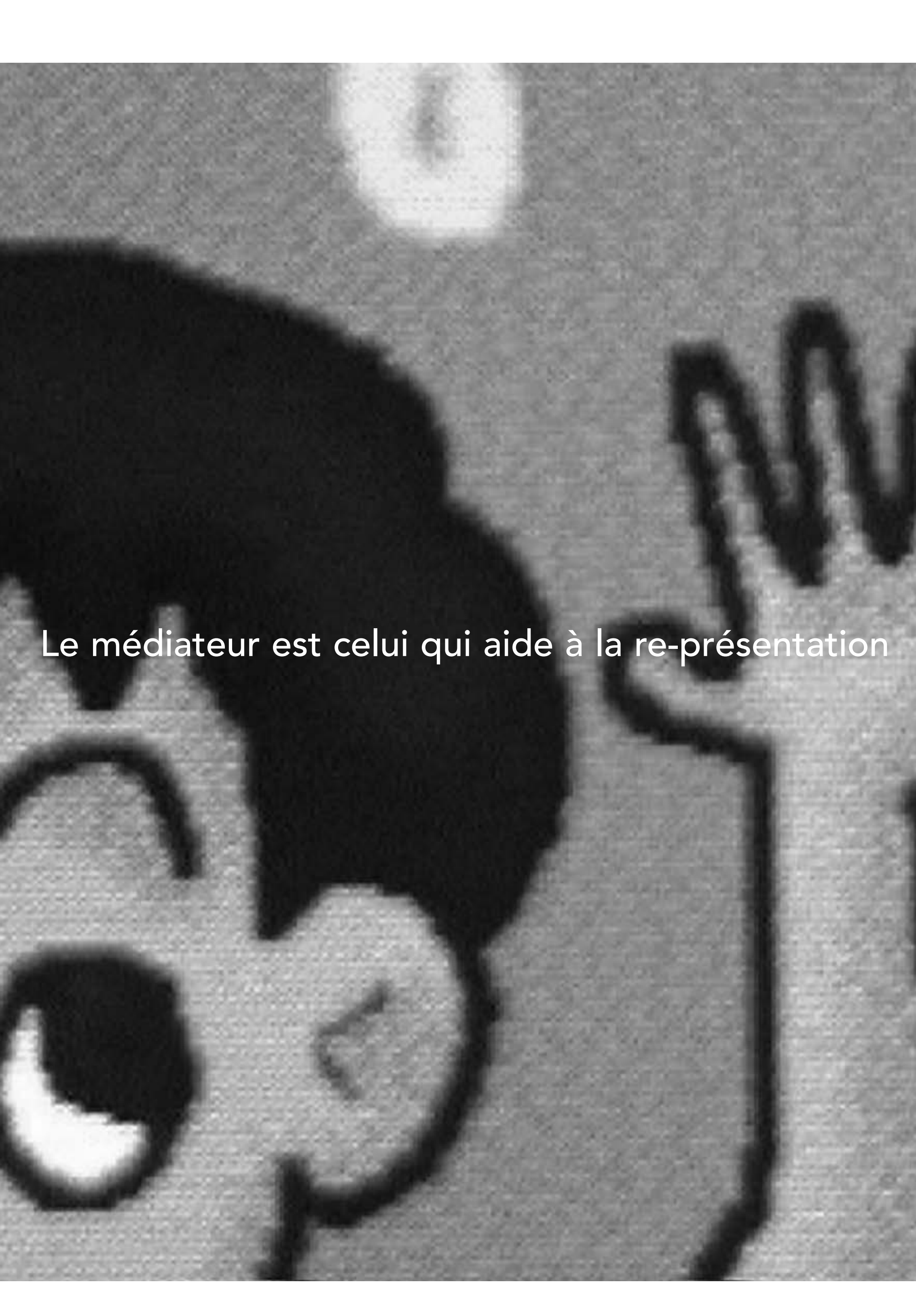
Points de vue

Ceux à qui l'on doit ne le savent pas forcément. Et si d'aventure ils en sont informés, il est vraisemblable qu'ils ignorent tout de la façon qu'ils ont eu d'influencer, d'aider. En étant là, certes ; en disant ce qu'il fallait dire, bien sûr ; en sachant se taire au moment opportun, évidemment. Mais, certainement, aussi et surtout, en aimant comme on attend d'être aimé, et pas autrement : en donnant ce qui doit l'être, en retenant ce qui doit rester retenu. Car il est riche pour un homme qui donne de savoir garder par-devers soi une part des mystères qui entretiennent le caractère précieux et rare du lien. Jamais on ne donne tant que dans ce que l'on épargne du don : là est la richesse... Dans mon existence, il y eut quelques individus majeurs. Les doigts d'une main suffisent pour les compter. Je leur dois d'imperceptibles savoirs qui sont pourtant considérables, puisque j'ai construit mon existence sur ceux-là. Monsieur Hervieu, puisque tel était son nom, m'a appris le livre, la passion qu'on peut lui vouer et le bonheur qu'on lui doit toujours.
Sans affectation, sans ostentation, sans démonstration et sans jamais être péremptoire, il a vécu sous mes yeux comme un homme admirable, c'est-à-dire digne d'admiration, qu'on a envie d'égaler, du moins dont on a le dessein de se rapprocher dans les domaines où il nous a séduit. Chez lui, dans sa librairie, les livres étaient des monuments, des personnes, des vies incarnées, des promesses d'aventures et de bonheurs, des invitations au voyage et à la rêverie. Jamais des objets, toujours des sujets. Comme il en parlait, ils inauguraient des conversations par-delà les siècles et les terres, les âges et les continents. La planète était une fête, l'Univers, une banlieue. 1

Ecrire, parler sur des tableaux ? Les tableaux ne parleraient donc pas d'eux-mêmes ? Ne serait-ce pas ajouter un bavardage inutile, un obstacle au libre plaisir des images ? Justement, non. Le paradoxe n'est qu'apparent. Autant que de toile, de bois, de pigments, les tableaux sont faits de mots. Pas de *voir* sans *savoir*. Il n'y a pas d'œil vierge, d'œil du bon ou du mauvais sauvage : nous entrons au musée avec des façons de voir, des modes de pensée, des phrases, des fables, des bouts rimés, des " images ", précisément. Et le tableau, parfois, n'est-il pas comme un " écran " qui empêcherait de voir, de lire l'image ?
L'œil n'est qu'un organe grossier. On ne voit pas avec ses yeux (ou seulement un peu), mais avec sa langue, son oreille, sa mémoire des mots (peut-être bien aussi son odorat). Sans énonciation, pas d'éveil de l'image. Engendrés par des textes donc, les tableaux engendrent eux-mêmes des textes, à l'infini, comme dans une énumération de générations bibliques. Montrer, décrire, énumérer, narrer, comparer, interpréter, juger. Toute image est déjà discours. Tout montage d'images n'est qu'un montage de textes. L'image d'une image est déjà une façon de lire. Lire l'Histoire, les mythes, les personnages, le paysage, les croyances, les objets, les couleurs pures ou mêlées, les corps nus, l'Enfer, le Paradis. Seule la jouissance des mots transcrit des images. 2

Prospero - Esclave détesté, sur qui rien de bon ne laisse une empreinte, capable de tout le mal, j'ai eu pitié de toi, j'ai peiné pour te faire parler, je t'apprenais à chaque heure une chose ou l'autre, toi sauvage qui ne connaissais pas ta propre pensée, toi qui bredouillais comme une bête brute, j'ai donné à tes désirs des mots pour se faire connaître, tu apprenais, mais ta race grossière gardait en elle ce quelque chose dont le contact est intolérable aux bonnes natures. Aussi as-tu bien mérité d'être confiné dans ce rocher, toi qui méritais pire qu'une prison.
Caliban - Tu m'as enseigné le langage. Tant mieux, puisque je sais maudire. Que la peste rouge vous emporte, pour m'avoir appris votre langue. 3

On voit comment les dispositions héritées prédisposent à occuper les positions vers lesquelles elles orientent. Avec ces marchands de besoins, vendeurs de biens et de services symboliques qui se vendent toujours eux-mêmes en tant que modèles et en tant que garants de la valeur de leur produits, qui se représentent si bien que parce qu'ils présentent bien et parce qu'ils croient dans la valeur de ce qu'ils présentent et représentent. [...] Ils se sentent légitimée à leur enseigner le style de vie légitime par une action symbolique qui n'a pas seulement pour effet de produire le besoin de son propre produit donc, à terme, de se légitimer et de légitimer ceux qui l'exercent, mais aussi de légitimer l'art de vivre proposé en modèle, c'est-à-dire celui de la classe dominante ou, plus exactement, des fractions qui en constituent l'avant-garde éthique.



Le médiateur est celui qui aide à la re-présentation

On opposera à ces analyses l'image que se font d'eux-mêmes et de leurs actions tous ceux qui, [...] dans les professions de " travail social " et d' "animation culturelle" sont préposés aux actions de manipulation douce auxquelles les voue la nouvelle division du travail. Occupant dans la hiérarchie des institutions de production et de circulation culturelle une position dominée et vivant une expérience de quasi-aliénation qui leur fournit parfois les bases d'une solidarité en pensée avec les classes dominées, les nouveaux intermédiaires culturels, placés en porte à faux dans la structure sociale, comme en d'autre temps le bas clergé, sont portés à se reconnaître dans le discours visant à mettre en question l'ordre culturel et les hiérarchies que la " hiérarchie " culturelle vise à maintenir, et à retrouver les topiques de toutes les hérésies, dénonciation de la prétention (technocratique) au monopole de la compétence, hostilité aux hiérarchies et à la hiérarchie, idéologie de la créativité universelle. Mais, en fait, ces professions vouent leurs occupants à l'ambiguïté essentielle qui résulte du décalage, de la discordance ou de l'antinomie entre les dispositions (symboliquement) subversives liées à la position dans la division du travail et les fonctions de manipulation ou de conservation attachées à la position, entre la représentation subjective du projet professionnel et la fonction objective de la profession - la réalisation même de la fonction pouvant supposer ce décalage, principe de dissimulation et de méconnaissance. [...] Obligés de vivre quotidiennement le décalage entre leurs aspirations messianiques et la réalité de leur pratique, contraint de cultiver l'incertitude de leur identité sociale pour pouvoir l'accepter et voués de ce fait à une interrogation sur le monde, qui masque une interrogation anxieuse sur eux-mêmes, ces intellectuels de service sont prédisposés à éprouver, avec une intensité particulière, l'humeur existentielle de toutes les générations intellectuelles qui, lassent d'espérer désespérément une espérance collective, cherchent, dans le repli sur soi des mystiques narcissiques, le substitut de l'espoir de changer le monde social ou même de le comprendre. 4

Guidés par leur humeur anti-institutionnelle et par le souci d'échapper à tout ce qui peut rappeler les compétitions, les hiérarchies et les classements et, pardessus tout, les classements scolaires, savoirs hiérarchisés et hiérarchisant, abstractions théoriques ou compétences techniques, [les nouveaux intermédiaires culturels] ces nouveaux intellectuels inventent un art de vivre qui leur assure au moindre coût les gratifications et les prestiges de l'intellectuel en adoptant, au nom du combat contre les " tabous " et de la liquidation des " complexes ", les aspects les plus extérieurs, donc les plus faciles à emprunter, du style de vie intellectuel, manières libres et libérées, audaces cosmétiques ou vestimentaires, poses et postures affranchies, et en appliquant systématiquement la disposition cultivée au domaine de la culture en voie de légitimation (cinéma, bande dessinée, culture underground, etc.) ou au terrain du quotidien (" l'art dans la rue "). [...] Public rêvé pour une nouvelle vulgarisation intellectuelle qui est une vulgarisation du style de vie intellectuel, ils se reconnaissent immédiatement dans la nouvelle vulgate spontanéiste où cohabitent Freud et Freinet, Rogers et Reich, Fourier et Bakounine. Il est à peine besoin de dire ce que peut avoir de " cultivé ", voire de scolaire, cette fuite romantique hors du monde social qui, parce qu'elle exalte le corps et la nature, se pense parfois comme retour au " sauvage " et au " naturel " : ayant en commun avec la culture légitime de laisser à l'état implicite ses principes (ce qui se comprend puisqu'il s'agit des dispositions d'un *ethos*), la contre-culture est encore en mesure de remplir des fonctions de distinction en mettant à la portée de presque tous les jeux distinctifs, les poses distinguées et autres signes extérieurs de la richesse intérieure, qui étaient jusque-là réservés aux intellectuels. 5

1 Michel Onfray, ibid., p. 36 - 2 Alain Jaubert, ibid., p. 12 - 3 William Shakespeare, La Tempête, I, sc. 2, Centre international de création théâtrale, 1990, pp. 36-37 - 4 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, pp. 422- 423 - 5 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 430.

Questions

- Comment le médiateur incarne-t-il auprès des publics et des populations " l'esprit de fête " - tant au niveau de la vie avec la pensée que du " vivre ensemble " ?
- De quelle manière sa nécessaire auto-formation est-elle favorisée (par lui-même, par son encadrement) ?
- En fonction de son histoire personnelle, comment le médiateur travaille-t-il avec les populations en difficulté sans ressentiment, ni compassion ?
- Comment vit-il son statut d'intermédiaire culturel ? Comment se situe-t-il entre les " pauvres " et les " mandarins " de la culture ?

voir Action culturelle, Animateur, Capital culturel, Culture(s), Culture scientifique et technique, Culture urbaine, Education informelle, Equipements culturels, Intégration, Lien social, Pensée, Socialisation.

Médiation culturelle

Introduction

Le dialogue est le médian de la médiation. 1

Un jour, à une dame qui lui disait tout de go qu'elle ne comprenait pas sa peinture, Picasso répondit : " *Mais parlez-vous chinois, madame ? - Non. - Savez-vous que cela s'apprend ?* " 2

La rencontre sans médiation avec l'œuvre d'art ou le patrimoine culturel est souvent une illusion. 3

Pour André Malraux, l'art est, en soi, une médiation immédiate. 4

La médiation culturelle est soutenue par des objectifs à la fois simples et ambitieux : proposer aux visiteurs de vivre une rencontre authentique avec les objets conservés au musée, leur permettre d'y donner du sens et d'en nourrir leur rapport au monde. 5

Le recours à la médiation, et le développement d'emplois s'y référant, soulignent [...], en cherchant à la combler, la rupture sociale et culturelle intervenue entre les institutions et une certaine catégorie de la population, en l'occurrence celle des quartiers populaires. 6

La médiation culturelle est un projet politique de mise en commun des œuvres de l'art et de la culture. 7

Le travail de la médiation est éminemment politique, sorte de propédeutique à la politique, en tant qu'elle est non l'exercice ou la recherche de domination mais de pouvoir (le pouvoir est ce qui permet d'agir ensemble). 8

Notre préoccupation était primordialement de mettre l'art au contact des hommes, et secondairement, les hommes eux-mêmes en prise sur l'ensemble de la collectivité. 9

1 Vincent Broqua, Ted Hugues lecteur de Shakespeare, Philadelphia University Press, 2002, p. 120 - 2 Catherine Clément, La nuit et l'été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 69 - 3 Catherine Trautmann, Charte des missions de service public, Lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication, mars 1998, n° 26, p. 3 - 4 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 33 - 5 Anne Fauche, " La médiation-présence " in La lettre de l'Ocim, 2002, 83, p. 4 - 6 Claude Brévan, Paul Picard, Ville une nouvelle ambition pour les métiers, La Documentation Française, 2001, p. 89 - 7 et 8 Elisabeth Caillet, inédit, 2000 - 9 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 31.

Définition

Située à l'intersection du culturel, de l'éducation, de la formation continue et du loisir, la médiation culturelle s'inscrit dans le champ ce que l'on appelle l'éducation informelle. A la différence de l'éducation, au sens usuel du terme, l'éducation informelle n'est ni obligatoire, ni contrainte par un programme exhaustif à dispenser, ni par une validation des acquis à organiser. Ces visées sont tout à la fois éducatives (sensibilisation, initiation, approfondissement...), récréatives (loisir) et citoyennes (être acteur de la vie de la cité).

Assurer une médiation, c'est jouer un rôle d'intermédiaire, celui d'un tiers [...] en vue de créer ou de maintenir entre des personnes, des groupes, des institutions... des liens, qu'ils soient insuffisants ou inexistants ou qu'ils soient rompus. L'usage de la notion et l'action des divers agents concernés signent une transformation des rapports sociaux en même temps qu'une évolution importante des transmissions culturelles.

La médiation culturelle regroupe l'ensemble des actions qui visent à réduire l'écart entre l'œuvre, l'objet d'art ou de culture, les publics et les populations. 1

La médiation culturelle s'exerce soit dans un face à face avec des populations, soit comme organisation de ce face à face. Le premier niveau est celui des opérations, des programmes d'actions ; le second niveau est celui des projets, des dispositifs. On retrouve, dans la distinction entre ces deux niveaux, le découpage habituel entre conception et réalisation. 2

La médiation culturelle se déploie suivant deux grands axes selon qu'elle implique la présence physique d'un médiateur - “ médiation *directe* “ ou “ médiation présence “ - ou des propositions utilisables par les visiteurs en parcours libres - “ médiation *indirecte* “ ou “ médiation support “. [..] La médiation directe met en scène le médiateur qui s'appuie sur le groupe de visiteurs présents : regards, attitudes, interactions verbales ou non verbales, etc., autant d'indices qui l'amène à décider, sur le vif, de réajustements éventuels, de rupture de rythme, de modifications de parcours jugés plus pertinents. La gestion du groupe et de sa dynamique propre (en particulier dans le cas de classe) mais aussi la gestion en parallèle des différents publics - en particulier dans le cas de groupes hétérogènes - sont menées au service des objets présentés et des concepts qui leur sont attachés. [...] La médiation indirecte, quant à elle, s'adresse à des publics potentiels qui utiliseront à leur guise et à leur rythme des supports tels que : fiche d'aide à la visite, jeu sur support papier, vidéo ou autres. Elle doit anticiper au mieux les conceptions des publics, tant sur les contenus que sur les démarches, pour les accompagner de la manière la plus pertinente dans leurs cheminements individuels ou collectifs. 3

En fonction des projets, la médiation culturelle valorise des approches complémentaires : la *démocratisation* culturelle (accès du plus grand nombre aux valeurs patrimoniales) et la *démocratie culturelle* (valorisation des expressions culturelles des populations). Elle ambitionne de travailler conjointement au niveau du sens (*la vie avec la pensée*) et au niveau du *vivre ensemble*.

1 Jacky Beillerot, article “ Médiation “ in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 679 - 2 Elisabeth Caillet, Médiateurs pour l'art contemporain, La documentation Française, 2000, p. 9 - 3 Anne Fauche, “ La médiation présence “, La lettre de l'Ocim, 2002, 83, p. 5.

Points de vue

Le contexte montre assez que notre préoccupation était primordialement de mettre l'art au contact des hommes et, secondairement, les hommes eux-mêmes en prise sur l'ensemble de la collectivité. Autrement dit, dans ce rapport dialectique dont nous nous réclamions, le centre de gravitation se situait plutôt vers “ la création “ pour ce qui est du *contenu*, et plutôt vers “ l'action culturelle “ pour ce qui est du *service*.
Quatre ans ont passé depuis lors, et beaucoup d'entre nous - artistes ou pas - se posent aujourd'hui le problème *dans la perspective d'une politique culturelle globale*. Si en effet, la création artistique était tenue pour absolument prioritaire, le travail de médiation se confondrait bientôt avec les multiples formes d' “ animation “ que nous vaut l'actuel essor des techniques de “ relations publiques “, de propagande, ou même de pure et simple publicité : vous décidez de “ vendre “ tel ou tel produit (livre, tableau, spectacle, concert...) et vous vous ébattez quelque peu alentours, afin d'attirer sur lui l'attention d'une “ clientèle “ dont vous redoutez le manque d'enthousiasme. Mais, si l'exigence d'*entrer en rapport avec une population concrète* ne se laisse pas identifier au souci plus ou moins commercial de *mordre sur le “ public “ potentiel pour élargir le “ public “ existant*, c'est à l'acte médiateur, bien sûr, que reviendra la véritable priorité. Ce qui ne limite en aucune façon (et tend au contraire à accentuer fortement) le rôle essentiel qui incombe à la dimension créatrice, dès lors qu'il s'agit d'établir - d'homme à homme et de chaque homme à l'ensemble du monde - des rapports véritablement féconds. 1

Portés par les associations et les institutions culturelles, les idéaux de l'animation culturelle sont désormais pris en compte par les pouvoirs publics dans le cadre de programmes d'actions volontaristes en direction de certaines catégories de certains publics (prisonniers, malades, handicapés), de zones en difficulté (quartiers périphériques des villes, zones rurales), de groupes sociaux particuliers (communautés immigrées, tsiganes), en utilisant de nouveaux lieux d'activités (friches industrielles) et en privilégiant de nouveaux contenus artistiques ou de nouvelles méthodes (résidences d'artistes, intervenants en milieu scolaire). L'animation culturelle se transforme en médiation culturelle, et le secteur associatif et socioculturel est sollicité par le ministère de la Culture pour servir de relais entre l'art et les publics qui en sont éloignés. 2

Les mots peuvent parfois se montrer indociles par rapport à leur définition première. Se laissant déporter, les significations - impropres le plus souvent - conduisent à interroger d'autres mots et ainsi à porter un regard neuf sur la marche des choses. Il en est ainsi du terme “ médiation “, qui s'est imposé d'une manière englobante dans la sphère de la politique de la Ville, agrégeant des fonctions et des emplois nombreux. Définie et entendue dans son acception première comme un mode alternatif de règlement des conflits, par la

présence d'un tiers supposée neutre, et par la libre adhésion des deux parties en présence, la médiation peut s'entendre aujourd'hui comme un mode particulier d'intervention d'une institution en tant que telle et tend même à s'établir comme un mode spécifique de régulation sociale. Elle comporte également un rôle de création ou de restauration de liens. Ce faisant, elle interpelle directement le service public dans l'exercice de ses missions. [...] La médiation renvoie de fait, telle qu'elle est utilisée aujourd'hui, à des réalités et des pratiques faiblement codifiées [...] et régies par des logiques de différentes natures. Ce qui conduit le plus souvent à parler des médiations au pluriel. [...] (Elles) révèlent toutes une intention politique, que nous avons qualifiée de mode nouveau de régulation sociale : il s'agit dans la majeure partie des cas, d'une présence sociale de proximité, de travailler à la réappropriation des normes de la société et à la recréation de liens sociaux, entre les habitants et les institutions, mais également entre les habitants eux-mêmes, entre générations notamment, mais également entre voisins et entre cultures différentes. La médiation se présente ainsi comme un véhicule de réinvestissement de l'espace public (au sens physique et symbolique) et de sa réappropraition collective. Elle se propose d'agir comme une pédagogie de la vie sociale. 3

Plutôt que l'entre-deux, la mise en commun.

On sait que la médiation culturelle exige une double compétence : artistique (ou histoire de l'art) et technique. Ce qui revient à dire que la formation proposée est une formation seconde, réflexive, critique, en tension entre un propos artistique, celui des œuvres d'art et des artistes d'un côté, celui des destinataires des œuvres, d'un public de l'autre ; il s'agit donc d'un projet politique de mise en commun des œuvres de l'art et de la culture. La médiation, plus qu'un entre-deux, est l'élaboration d'un monde commun permettant l'échange et le débat à propos de ce qui fait valeur pour une société d'acteurs.

La société contemporaine (celle qui s'établit depuis l'après-guerre) se caractérise par le dépérissement du domaine public au profit du dévoiement de la culture en loisirs. Si l'on veut éviter la dépendance de la culture à la consommation, il convient d'inscrire la culture dans un projet politique. De même que Clausewitz disait que la diplomatie est l'art de faire la guerre avec d'autres moyens, de même on peut dire que la culture offre la possibilité d'agir politiquement pour la construction d'un espace commun avec d'autres moyens que ceux de la politique ordinaire, celle qui agit sur les moyens de production. La culture agit sur les moyens de représentation, ceux dont une société se dote pour se donner à voir dans ses valeurs communes. Comme l'écrit Hannah Arendt dans *La crise de la culture* : “ La culture indique que le domaine public, rendu politiquement sûr par des hommes d'action, offre son espace de déploiement à ces choses dont l'essence est d'apparaître et d'être belles. En d'autres termes, la culture indique que l'art et la politique, nonobstant leurs conflits et leurs tensions, sont liés et même en mutuelle dépendance “.

La médiation cherche à faire partager par d'autres le souci des œuvres de l'esprit, celles qui ne sont pas utiles : “ les plus mondaines des choses, les œuvres des artistes, poètes, musiciens, philosophes “ (Hannah Arendt). Ce souci ne relève pas des mêmes mécanismes que celui qui permet la science et tend à la vérité. Il se rapproche davantage du souci moral, en ce qu'il ne peut exister que dans un rapport à l'autre. Il s'agit de courtiser le consentement de l'autre - ce qui n'est pas être courtisan mais courtois. La courtoisie est une certaine disposition à l'égard de l'apparence, de l'apparaître. Hannah Arendt note : “ Pour devenir conscients de l'apparaître, nous devons d'abord être libres d'établir une certaine distance entre nous et l'objet “. Et encore : “ C'est donc aussi se soucier non pas du bien et de l'utile pour eux-mêmes, comme si c'étaient là des valeurs immuables approchées selon une connaissance théorétique, mais de l'approbation commune du bien ou de l'utile. Si le monde devient commun dans l'espace d'apparition des actions et des paroles, le “ sens commun “ fait découvrir à l'homme son essence communautaire, “ politique “ dirait Aristote “.

C'est en cela que le travail de la médiation est éminemment politique, sorte de propédeutique à la politique, en tant qu'elle est non pas exercice ou recherche de domination mais de pouvoir (le pouvoir est ce qui permet d'agir ensemble). Le médiateur participe ainsi à l'institution symbolique d'un monde commun où différents discours sont possibles ensemble, sans exclusive ; ce qui signifie qu'il ne saurait y avoir nécessairement accord sur les jugements de valeur, mais au contraire écoute et reconnaissance des différentes paroles. Le monde commun est constitué de mondes particuliers qui se confrontent et se connectent en un vivre ensemble et en un agir concerté. La culture rend visible le monde commun, lui donne une visibilité, une publicité. Il fuit les repliements communautaires identitaires. Le médiateur est l'acteur privilégié de cette publicité qui fait des biens artistiques des biens publics.

Biens qui sont alors objets de débats, de controverses et énoncent que les jugements de goût ne relèvent pas du savoir rationnel mais reposent sur l'accord entre des individus qui décident de dépasser leur goût particulier pour le soumettre au regard des autres.

La médiation comme acte de mise en contemporanéité, mise en présence.

Le regard que suscite le médiateur sur les œuvres d'art est une actualisation (mise en acte au sens où la représentation est un acte, un acte qui rend possible d'autres actes communs), une présentation des œuvres qui les rend présentes, là. Rien à voir avec l'au-delà sacralisant. Au contraire désacralisation et ce, contre l'idéologie de Malraux.

L'idée que l'on se fait des choses, en particulier sensibles, est plus forte que la sensation qu'on en a. On est toujours un peu déçu devant une chose, même si on ne l'avoue pas. Quand on voit un chef d'œuvre on est toujours tenté de dire : ce n'est que ça... Le futur imaginé aurait-il plus de présence que le présent ? Cela se peut. La présence ne serait donc pas dans le senti immédiat mais dans la représentation du présent ? Sans ce redoublement (comme le mot que l'on souligne lorsqu'on lit un texte) rien ne saurait être vraiment. D'où la pertinence de Platon qui dit que percevoir, connaître c'est toujours se ressouvenir. Le médiateur est celui qui re-marque, aide à la re-présentation.

La médiation est alors mise en présence par mise à distance. C'est en cela qu'elle est proche de l'activité critique. L'activité critique consiste, pour une part, en ce qu'elle traite une œuvre dans sa contemporanéité, de sa mise en contexte, à distinguer en elle ce qui en fait un représentant d'autre chose qu'elle-même ; ce en quoi elle vaut pour autre chose qu'elle-même. Ce en quoi elle dépasse les autres œuvres réalisées à la même époque et en rend compte. Le médiateur est celui qui rend une œuvre contemporaine, montre en quoi elle représente, parce qu'elle est exceptionnelle, son époque, la création de son époque. 4

Il faut défendre les conditions de production qui sont nécessaires pour travailler à généraliser l'universel et en même temps, il faut travailler à généraliser les conditions d'accès à l'universel, pour faire en sorte que de plus en plus de gens remplissent les conditions nécessaires pour s'approprier l'universel. Plus une idée est complexe, parce qu'elle a été produite dans un univers autonome, plus la restitution est difficile. Pour surmonter la difficulté, il faut que les producteurs qui sont dans leur petite citadelle sachent en sortir et lutter, collectivement, pour avoir de bonnes conditions de diffusion, pour avoir la propriété de leurs moyens de diffusion ; lutter aussi, en liaison avec les enseignants, les syndicats, les associations, etc., pour que les récepteurs reçoivent une éducation visant à élever leur niveau de réception. Les fondateurs de la République, au XIXe siècle, disaient, on l'oublie, que le but de l'instruction, ce n'est pas uniquement de savoir lire, écrire, compter pour pouvoir faire un bon travailleur, mais de disposer des moyens indispensables pour être un bon citoyen, pour être en mesure de comprendre les lois, de comprendre et de défendre ses droits, de créer des associations syndicales... Il faut travailler à l'universalisation des conditions d'accès à l'universel. 5

PB : Je pense qu'une des solutions au problème de la coupure avec le public pourrait être de produire des messages à plusieurs niveaux, à la façon des poètes dans les traditions orales : ils avaient un discours qui pouvait être entendu par tout le monde, mais qui pouvait aussi faire l'objet d'une interprétation ésotérique, accessible seulement à quelques-uns uns. [...] Je crois qu'on peut faire ça de façon très générale. Mais c'est une recherche très spécialisée, à laquelle les intellectuels ne sont pas préparés. Et puis, ils ont fini par admettre que la coupure entre la recherche et le grand public était inévitable. C'est un autre mérite de ce que vous faites... Vous n'acceptez pas comme un fait accompli d'être condamné à l'ésotérisme.

HH : Si on fait attention aux formes et au langage qui sont accessibles au grand public, on risque de découvrir des moyens qui ne font pas partie du répertoire ésotérique mais qui pourrait l'enrichir.

PB : Donc, contrairement à ce qu'on dit, l'intention de divulgation, loin de mener en tous les cas à des compromis ou des compromissions esthétiques, à abaisser le niveau, etc. peut être source de découvertes esthétiques. 6

Pour parler des “ hybrides “ qui, tout à la fois, renvoient à la nature et à l'activité humaine, inventés par l'une pour témoigner de l'autre, Bruno Latour (philosophe et sociologue des sciences) propose que nous évitions le terme “intermédiaires “ - qui implique une problématique de pureté, de fidélité ou de distorsion par rapport à quelque chose de toujours déjà présent - et utilisions celui de “ médiateurs “. C'est alors l'activité de médiation qui est première, qui crée non seulement la possibilité de traduire, mais aussi le “ ce qui “ est traduit, en tant que susceptible de traduction. La médiation renvoie à l'événement

dans la mesure où sa justification éventuelle par les termes entre lesquels elle se situe vient après celui-ci mais surtout, dans la mesure où ces termes eux-mêmes, dès lors, se disent, se situent, font histoire en un sens nouveau. [...] La médiation scientifique diffère de la “ découverte de l'Amérique “ au sens où elle constitue un travail de redistribution et de redéfinition qui a pour protagonistes des acteurs soumis au principe “ d'irréduction “ : ce que la médiation affirme, il faut que nul ne puisse le renvoyer au pouvoir de la fiction. Ce qui signifie, corrélativement, que le travail est aussi bien politique, car il s'agit de définir quels protagonistes pourraient, le cas échéant, renvoyer la médiation à la fiction. 7

S'il fallait re-donner un sens à la notion de médiation, aujourd'hui banalisée au point de qualifier tout processus de mise en relation, le mythe de Babel pourrait servir de cadre de pensée. Ce mythe exprime, en effet, la nécessité de distinguer la double fonction de la médiation : d'une part établir les liens entre les hommes, dans le temps présent et à travers les générations ; d'autre part, introduire la visée d'un sens qui dépasse la relation immédiate pour se projeter vers l'avenir. 8

1 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, pp. 31-32 - 2 Pierre Moulinier in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 20 - 3 Claude Brévan, Paul Picard, Ville, une nouvelle ambition pour les métiers, La Documentation Française, 2001, pp. 87-94 - 4 Elisabeth Caillet, CNED, 2002 - 5 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 77 - 6 Pierre Bourdieu, Hans Haacke, Libre échange, Seuil, 1994, pp. 110-111 - 7 Isabelle Stengers, L'invention des sciences modernes, La découverte, 1993, pp. 114-115 - 8 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 12.

Questions - Comment le médiateur construit-il des espaces de parole qui favorisent l'échange et le débat à propos de ce qui à une valeur pour un groupe ?
- Comment répondre aux “ attentes “ des populations et à celles des institutions ? De quelle façon répondre à l'exigence de sens ?
- De quelle manière tirer partie des spécificités de chacun des domaines de la culture et de chacune des fractions de population, sans pour autant limiter les unes et les autres ?

voir Action culturelle, Amateur, Animateur, Association, Démocratie culturelle, Démocratisation culturelle, Education informelle, Méthodologie de projet, Outils et dispositifs de médiation.

Méthodologie de projet

Introduction

Quiconque commence à agir doit savoir qu'il a déclenché quelque chose dont il ne peut jamais prédire la fin, ne serait-ce que parce que son action a déjà changé quelque chose et l'a rendue encore plus imprévisible. 1

Et à quoi bon exécuter un projet puisque le projet lui-même est une source de jouissance suffisante ? 2

C'est le désir qui crée le désirable, et le projet qui pose la fin. 3

Le projet, c'est un futur à faire. 4

Il n'y a pas de projet autogéré sans la prééminence d'une figure qui incarne le projet. 5

Un projet culturel, osons une formule, c'est une œuvre, un public, des partenaires. 6

Faire c'est prendre le risque de se défaire dans d'autres formes du vivant, tout comme dire c'est prendre le risque d'être contredit par ailleurs. 7

L'homme n'est rien d'autre que ce qu'il se fait. [...] Il n'est rien d'autre qu'une série d'entreprises, il est la somme, l'organisation, l'ensemble des relations qui constituent ces entreprises. 8

1 Hannah Arendt, La crise de la culture, Gallimard, 1972, p. 113 - 2 Charles Baudelaire, Le spleen de Paris, Mille et une nuits, 2000 - 3 Simone de Beauvoir, Pour une morale de l'ambiguïté, [1ère édition 1947], Gallimard, Folio essais, 2003 - 4 Jean-Pierre Boutinet, “ Le concept de projet et ses niveaux d'appréhension “, in Education Permanente, 1987, n° 86, p. 6 - 5 Jean-Pierre Boutinet, ibid., p. 11 - 6 DRAC Alsace, Elaborer un projet culturel, ministère de la Culture et de la Communication, 1995, fiche 4 - 7 Daniel Sibony, Entre dire et faire, Grasset, Figures, 1989, p. 35 - 8 Jean-Paul Sartre, L'existentialisme est un humanisme, [1ère édition 1946], Gallimard, Folio essais, 1996, p. 30 et p. 53.

Définition

Le *projet* est, dans notre société, une surface de projection des aspirations des individus et la référence obligée des organisations. Le projet devient le mode d'adaptation privilégié, il constitue une injonction face à la réalité qu'il entend modifier.

Dans tout projet, les dimensions présentes, soit isolément, soit simultanément, sont :
1) l'identification des contraintes et des variables de situation ;
2) la détermination de buts vers lesquels se polarise l'action à entreprendre ;
3) l'explicitation des motifs qui sous-tendent le choix des buts ;
4) l'utilisation des stratégies d'action pour se donner les moyens de son projet. 1

Comme concept opératoire, tout projet de médiation culturelle entend transformer une situation selon une stratégie bien définie. Cette méthodologie comprend les étapes suivantes :
- Diagnostic (identifier les besoins et les attentes de la population *via* la concertation, l'implication des populations et des acteurs locaux) ;
- Elaboration - définition du projet (objectifs, publics, moyens...) ;
- Réalisation 1 - phase de mise en place (identification des partenaires et des prestataires de services, négociation sur les moyens financiers) ;
- Réalisation 2 - phase de suivi (réunion des acteurs impliqués et du comité de pilotage) ;
- Stratégies de communication (en direction des populations (supports papiers, réunions d'information...) et des vecteurs d'opinions (journalistes, partenaires, élus...)) ;
- Bilan - Evaluation (approches qualitative et quantitative). 2

En fonction de la nature de l'œuvre - qui est l'objet de la médiation - deux types de projets sont à distinguer :

Diffusion (l'œuvre existe déjà)

Il est très important de préparer la réception de l'œuvre : travailler les conditions de réception, préparer le public, faire désirer. Pour ce faire, il est judicieux de " ritualiser " soigneusement " *N'allez surtout pas manquer ça...* " et de ne pas faire vieillot.

Création (l'œuvre n'existe pas)

Si une œuvre est commandée, un cahier des charges est nécessaire. Avant le lancement du projet, il définit de la manière la plus explicite les " règles du jeu " auxquels les différents acteurs et partenaires s'engagent.
Il énumère les clauses et conditions d'exécution, définit le rôle et les engagements respectifs, définit les modalités d'action (coordination, calendrier, évaluation...). Il est écrit et commenté oralement aux différents interlocuteurs. Il est remis à chacun et contractualise la relation.

1 Jean-Pierre Boutinet, ibid., pp. 6-7 - 2 DRAC Alsace, Elaborer un projet culturel, ministère de la Culture et de la Communication, 1995, fiche 4.

Points de vue

Un projet " porteur " trouve son origine dans la motivation de la personne. Mais ni l'impulsion ni le désir ne réalisent un projet. Le projet suppose la vision du rapport " finalité-objectif-but ", fondé sur le rapport " désir-besoin-valeur ", médiatisé par le rapport " ressources-contraintes-gestion ". Mais cette motivation est travaillée par l'imaginaire. Faire un projet, c'est se donner le pouvoir d'imaginer, d'inventer sa vie. " On ne veut bien que ce qu'on imagine vivement, ce qu'on couvre de beautés projetées " (Gaston Bachelard). Encore faut-il apprendre à être à l'écoute de son imagination, et cela dépend de la vie de mes propres images. Sans images fortes, stimulantes, le projet risque de ne pas tenir (image de soi, niveau d'aspiration). Face à la pesanteur des habitudes, aux conditionnements de chaque milieu, nos images sont une force. Pas de changement sans ce travail de nos représentations. Le projet repose sur la conscience d'un " inédit possible ". Faire un projet, c'est imaginer l'avenir, mais anticiper n'est pas si facile. Nous laissons le passé envahir le futur. Nous préférons le confort du familier. Mais une personne peut aussi se définir par sa capacité d'anticipation. Tous les processus psychologiques d'une personne sont canalisés par sa manière d'envisager le futur. " A chaque moment de la vie, on est ce que l'on va être non moins que ce que l'on a été " (Oscar Wilde). Si j'ai bien situé la force de mes images, de ma motivation, la rationalité n'est plus conçue comme étroitesse, carcan logique, mais comme une stimulation, un surplus pour encore préciser toute mon activité. Alors, la vie prend toute sa mesure de plénitude, par la mise en forme d'une construction intellectuelle.
[...] Le travail du projet est une occasion, pour chaque personne, d'atteindre un plus grand développement émotionnel, une maturité affective, un épanouissement personnel. Tout projet définit la position que l'individu prend en face de sa propre existence. Créer, se créer. 1

Le concept de projet semble être apparu dans des conditions historiques déterminées, ce qui lui a permis d'être ensuite repris en philosophie, psychologie, sociologie.
[...] C'est chez le philosophe allemand Johann Fichte (1762-1814) que l'on voit apparaître, pour la première fois, le concept de projet (*Les principes de la doctrine de la science*, 1794). Pour Fichte, l'essence du moi, c'est l'existence comme temporalité, c'est la liberté qui est projet, qui fonde le temps, en ouvrant l'avenir en lequel le Moi se réalisera par l'action, en niant le Non-Moi, en transformant le monde. A travers le projet, l'âge d'or n'est plus derrière mais devant nous ; le fondement de la temporalité est l'avenir : le projet de soi accompli par la liberté ouvre l'horizon du temps.
On retrouvera, une centaine d'années plus tard, la notion de projet avec - coïncidence ou secrète filiation - une valorisation des thèmes déjà présents dans la philosophie de Fichte. [...] Ainsi chez Martin Heidegger (1889 - 1976) réapparaît le couple Moi - Non Moi à travers la situation de l'homme défini comme être-au-monde. Une telle situation est celle du " projet " ; à travers ce dernier, l'homme est jeté au monde : l'être y est jeté sur le mode d'être du projet ; c'est à travers lui que l'homme saisit, dans toute son ampleur, la révélation de l'être-au-monde. On peut donc dire que le projet est compréhension du monde, irruption créatrice qui projette l'être vers le temps. En un mot le projet est dévoilement de l'être.
[...] Le projet constitue la façon originaire d'être-au-monde, c'est-à-dire d'entrer en relation avec le temps à venir, avec l'espace à recréer. Au travers de cette double relation, l'homme peut s'affirmer, c'est-à-dire prendre acte de sa condition existante. 2

1 Alexandre Lhotellier, " Le travail méthodique de projet ", in Education permanente, ibid. pp. 69-70 - 2 Jean-Pierre Boutinet, ibid., pp. 14-15.

Questions

- A quelles conditions les projets de médiation culturelle sont-ils des projets émancipateurs pour les habitants ?
- Tout projet est-il le reflet de la culture de celui qui l'élabore ? de l'environnement dans lequel il s'élabore ?

voir Evaluation, Financeurs, Outils et dispositifs de médiation.

Multiculturalisme

Introduction

L'exigence est de *reconnaître*, tous tant que nous sommes, la valeur égale des différentes cultures, c'est-à-dire non seulement de les laisser survivre, mais encore de reconnaître leur mérite. 1

Les institutions publiques ont été sévèrement critiquées, ces derniers temps : on leur a reproché de ne pas reconnaître ni respecter l'identité culturelle spécifique des citoyens. 2

Tous les aspects de la diversité culturelle ne sont pas dignes de respect. Certaines différences - racisme et antisémitisme sont des exemples évidents - ne devraient absolument pas être respectées, même si l'expression de positions racistes et antisémites doit *être tolérée*. 3

Le canon en vigueur aujourd'hui dans les universités est presque entièrement composé de " *mâles blancs et morts* ". Il faudrait réserver une place plus grande aux femmes et aux peuples de race et de culture non européennes. 4

Aux Etats-Unis, on tente de développer des cursus " afrocentriques " pour les élèves des écoles à majorité noire. 5

L'idéologie du muliculturalisme est entrée à son tour dans l'engrenage de la surenchère : en " essentialisant ", en " naturalisant " les catégories produites par un système inégalitaire, il a renforcé la stigmatisation des différences. 6

L'histoire démontre que " nous ", blancs, nous avons profité des pensées et des découvertes des " autres ". 7

Il y a belle lurette que les fragilités de nos différences ont été surexposées. On ne peut pas définir “ la “ culture des Français comme s’ils vivaient isolés du monde. 8

Nous ne voulons plus aujourd’hui ni de l’eurocentrisme ni de l’anti-eurocentrisme [...]. 9

Métis, oui ; contrefaits, non. 10

1 Charles Taylor, Muticulturalisme, Flammarion, 1997, p. 87 - 2 et 3 Amy Gutmann in Charles Taylor, Multiculturalisme, Champs Flammarion, 1997, p. 13 et 36 - 4 et 5 Charles Taylor, Ibid., p. 89 - 6 Jacqueline Costa-Lascoux, “ Immigration : de l’exil à l’exclusion ? “ in Serge Paugam, L’exclusion : l’état des savoirs, La découverte, 1996, p. 169 - 7 Hans Haacke in Pierre Bourdieu, Hans Haacke, Libre-échange, Seuil, 1994, p. 63 - 8 Catherine Clément, La nuit et l’été, ministère de la Culture et de la Communication, 2002, p. 22 - 9 Jacques Derrida, L’autre cap, Minuit, 1991, p. 19 - 10 Michel Serres, Le tiers instruit, François Biron, 1991, p. 154.

Définition

Le problème du multiculturalisme a à voir avec l’imposition de certaines cultures sur d’autres, et avec la supériorité présumée qui détermine cette imposition. Les sociétés libérales occidentales sont jugées suprêmement coupables à cet égard, partiellement en raison de leur passé colonial et partiellement aussi parce qu’elles marginalisent des fragments de leurs populations originaires d’autres cultures. [...] L’exigence est de reconnaître, tous tant que nous sommes, la valeur égale des différentes cultures, c’est-à-dire non seulement de les laisser survivre, mais encore de reconnaître leur mérite. 1

1 Charles Taylor, Multiculturalisme, Champs Flammarion, 1997, pp. 86-87.

Points de vue

Le multiculturalisme interroge le manque de reconnaissance - l’exigence de reconnaissance est de voir sa culture et son identité reconnues - et les inconvénients qui en découlent pour les populations.
Les manques de reconnaissance sont, premièrement, ne pas reconnaître que les membres de l’une ou l’autre minorité ou groupe défavorisé ont une identité culturelle avec un ensemble individualisé de traditions et de pratiques, et une histoire intellectuelle et esthétique distincte ; deuxièmement, le refus de reconnaître que cette identité culturelle est d’une importance et d’une valeur profonde.

Les inconvénients les plus évidents, dans ce contexte, sont - au moins - que les membres des cultures non reconnues se sentiront déracinés et vides, manquant des sources nécessaires au sentiment de communauté et d’une base pour s’estimer eux-mêmes, et - au pire - qu’ils seront menacés du risque d’annihilation culturelle. 1

Il est important de clarifier un problème fondamental lorsque l’on aborde la reconnaissance de la diversité dans un contexte social et politique démocratique. D’un point de vue démocratique, l’identité ethnique d’une personne n’est pas son identité première ; importante comme le respect pour la diversité dans les sociétés démocratiques multiculturelles, l’identité ethnique n’est pas le fondement de la reconnaissance de l’égalité de valeur ni de la notion voisine de l’égalité des droits. D’un point de vue démocratique, en tant que représentants de la nature humaine universelle, tous les êtres humains sont de valeur égale ; tous les individus méritent un égal respect et une chance égale pour leur propre accomplissement. En d’autres termes, du point de vue de la démocratie libérale, une personne possède le droit de revendiquer d’abord et avant tout l’égalité de reconnaissance, sur la base de son identité humaine et de son potentiel universel, non sur la base première d’une identité ethnique. Notre identité universelle d’êtres humains est notre identité première et elle est plus fondamentale que toute identité particulière, qu’elle soit de citoyenneté, de sexe, de race ou d’origine ethnique. [...] Elever l’identité ethnique, qui est secondaire, à la hauteur ou au-dessus de l’identité universelle d’une personne, c’est affaiblir les fondements du libéralisme et ouvrir la porte à l’intolérance. 2

Tout apprentissage consiste en un métissage. Etrange et original, déjà mélangé des gènes de son père et de sa mère, en tiers entre eux, tout enfant n’évolue que par nouveaux croisements, toute pédagogie reprend l’engendrement et la naissance d’un enfant : né gaucher, il apprend à se servir de la main droite, demeure gaucher, renaît droitier, au confluent des deux sens ; né Gascon, il le reste et devient Français, en fait métissé ; Français, il se fait Espagnol, Italien,

Anglais ou Allemand, s'il épouse et apprend leur culture et leur langue, en gardant les siennes propres, le voici quarteron, octavon, âme et corps mêlés. Son esprit ressemble au manteau d'Arlequin. 3

De toutes ces réalisations, les plus nombreuses, les plus surprenantes, les plus fécondes ont été accomplies par une partie assez restreinte de l'humanité, et sur un territoire très petit relativement à l'ensemble des terres habitables.
L'Europe a été ce lieu privilégié ; l'Européen, l'esprit européen, l'auteur de ces prodiges. 4

Dans l'ordre de la puissance, et dans l'ordre de la connaissance précise, l'Europe pèse encore aujourd'hui beaucoup plus que le reste du globe. Je me trompe, ce n'est pas l'Europe qui l'emporte, c'est l'esprit européen dont l'Amérique est une création formidable.
Partout où l'Esprit européen domine, on voit apparaître le maximum de *besoins*, le maximum de *travail*, le maximum de *capital*, le maximum de *rendement*, le maximum *d'ambition*, le maximum de *puissance*, le maximum de *modification de la nature extérieure*, le maximum de *relations* et *d'échanges*.
Cet ensemble de maxima est Europe, ou l'image de l'Europe.
D'autre part, les conditions de cette formation et de cette inégalité étonnante, tiennent évidemment à la qualité des individus, à la qualité moyenne de l'*Homo europoeus*. Il est remarquable que l'homme d'Europe n'est pas défini par la race, ni par la langue, ni par les coutumes, mais par les désirs et l'amplitude de la volonté... 5

Or, l'heure actuelle comporte cette question capitale : l'Europe va-t-elle garder sa prééminence dans tous les genres ?
L'Europe deviendra-t-elle ce qu'elle est en réalité, c'est-à-dire : un petit cap du continent asiatique ? Ou bien l'Europe restera-t-elle ce qu'elle paraît, c'est-à-dire : la partie précieuse de l'univers terrestre, la perle de la sphère, le cerveau d'un vaste corps ? 6

Les relations entre ce débat (pluralisme/non élitisme) et l'émergence de thèses multicuturalistes sont patentes puisque c'est au même titre, à savoir la dénonciation de la prétention élitiste d'un groupe à imposer sa culture conçue comme une somme de préférences subjectives, que l'enseignement généraliste classique a été mis en accusation aux Etats-Unis : issu d'une tradition donnée européenne et judéo-chrétienne, il ne pouvait s'imposer à d'autres communautés ne partageant pas les mêmes racines. Lasch dénonce dans cette interprétation du multiculturalisme " l'appauvrissement du pluralisme " et la démission de l'enseignement face à sa responsabilité de formation du citoyen. La disparition d'un niveau d'éducation minimal au nom du rejet de l'exercice de toute violence symbolique sur les individus illustre exemplairement pour l'auteur la " dégradation du principe démocratique " et la faillite de l'enseignement public.
Programmes qui conduisent à l'illettrisme.
A l'instar de Herbert Gans, les enseignants américains invoquent les slogans démocratiques pour justifier en pratique des programmes qui condamnent la plupart de nos concitoyens à un quasi-illettrisme. Ils en appellent au dogme du multiculturalisme dans le but de justifier l'échec massif de l'enseignement public.7

La diversité des cultures est derrière nous, autour de nous, et devant nous. La seule exigence que nous puissions faire valoir à son endroit (créatrice pour chaque individu des devoirs correspondants) est qu'elle se réalise sous des formes dont chacune soit une contribution à la plus grande générosité des autres. 8

Rien ne serait plus catastrophique, intellectuellement et politiquement, qu'une référence vague et paresseuse à la société dite " pluriculturelle ", c'est-à-dire à des cultures de respect, de boycott ou d'exclusion. Mais, s'il fallait réutiliser aujourd'hui l'expression d'ethnologie d'urgence [...], ce serait aussi pour souligner la nécessité de mesurer les formidables mécanismes de production artificielle d'identité, tant individuelle que collective, que nos sociétés mettent en œuvre. Les identités de classe, au sens logique de Devereux, les identités de soutien sont soit exacerbées par les médias qui utilisent fatalement des grandes catégories descriptives (les beurs, les immigrés, les musulmans, les cadres, les fonctionnaires), soit au contraire fondues dans des catégories encore plus extensives (de sexe, de génération, de nationalité ou de civilisation) qui, combinées aux images idéales qui nous sont incessamment soumises de la féminité, de la virilité ou de la jeunesse, composent un ensemble de modèles simples et singulièrement prégnants. Jamais non plus la puissance économique n'a été aussi exaltée qu'aujourd'hui et associée aussi intimement par la parole, l'image et la réalité des faits aux conceptions ambiantes de la personne, du corps, du sport, de la relation à autrui et, pour le dire en un mot, de la vie. 9

- Que pensez-vous du multiculturalisme ?
- C'est le dernier gadget à la mode dans le milieu de l'art. [...] Comme tous les gadgets, il passera lorsque le marché aura épuisé la substance et l'aura remplacé par un nouveau gadget. Et ainsi de suite. La multiplication des lieux, l'augmentation des gens qui

semblent s'intéresser à l'art en train de se faire, le nombre croissant de nouvelles galeries et de magazines voulant informer ce vaste public entraînent le besoin d'un renouvellement constant du stock des œuvres à vendre. Malheureusement pour tout ce système, une vraie nouveauté ne peut pas être produite ni à ce rythme, ni en masse. On peut toutefois faire illusion en variant les topiques. L'une de ces variantes consiste à aller voir ailleurs si on y est ! Après que les artistes occidentaux, créateurs de l'art moderne, se soient inspirés de l'art africain, de l'art indien, de l'art japonais, de l'art chinois, de l'art des îles du Pacifique, de l'art aborigène, de l'art des Inuits... le système occidental tente, rassasié, de renouveler sa vision (c'est-à-dire son marché) en mettant en valeur non plus l'art du monde entier vu à travers l'inspiration de ses artistes mais en transportant sur son propre sol la production même des autochtones des autres régions. D'une certaine manière, on peut dire qu'il y a là une attitude différente par rapport à l'art contemporain qui, d'exclusivement occidental, accepterait finalement que d'autres cultures participent à l'échange international et rejoindrait ainsi en temps réel les méthodes ethnographiques déjà utilisées et qui nous permettent de voir à Londres, à Paris, à Berlin, à Turin ou à New York l'art africain, grec, asyrien, égyptien mieux qu'en Afrique, en Grèce, en Syrie ou en Egypte. La volonté permettant ce genre d'engouements ou de modes qui traversent sans cesse l'art contemporain occidental est essentiellement fondée sur le marché et non, comme on voudrait nous le faire croire, sur une sensibilité aiguë du moment ou sur une vraie curiosité intellectuelle. Sensibilité et curiosité qui ne sont en fait que des alibis tentant de justifier ce qui, sans eux, ne serait que la cruauté pure de l'offre, de la demande et du profit. 10

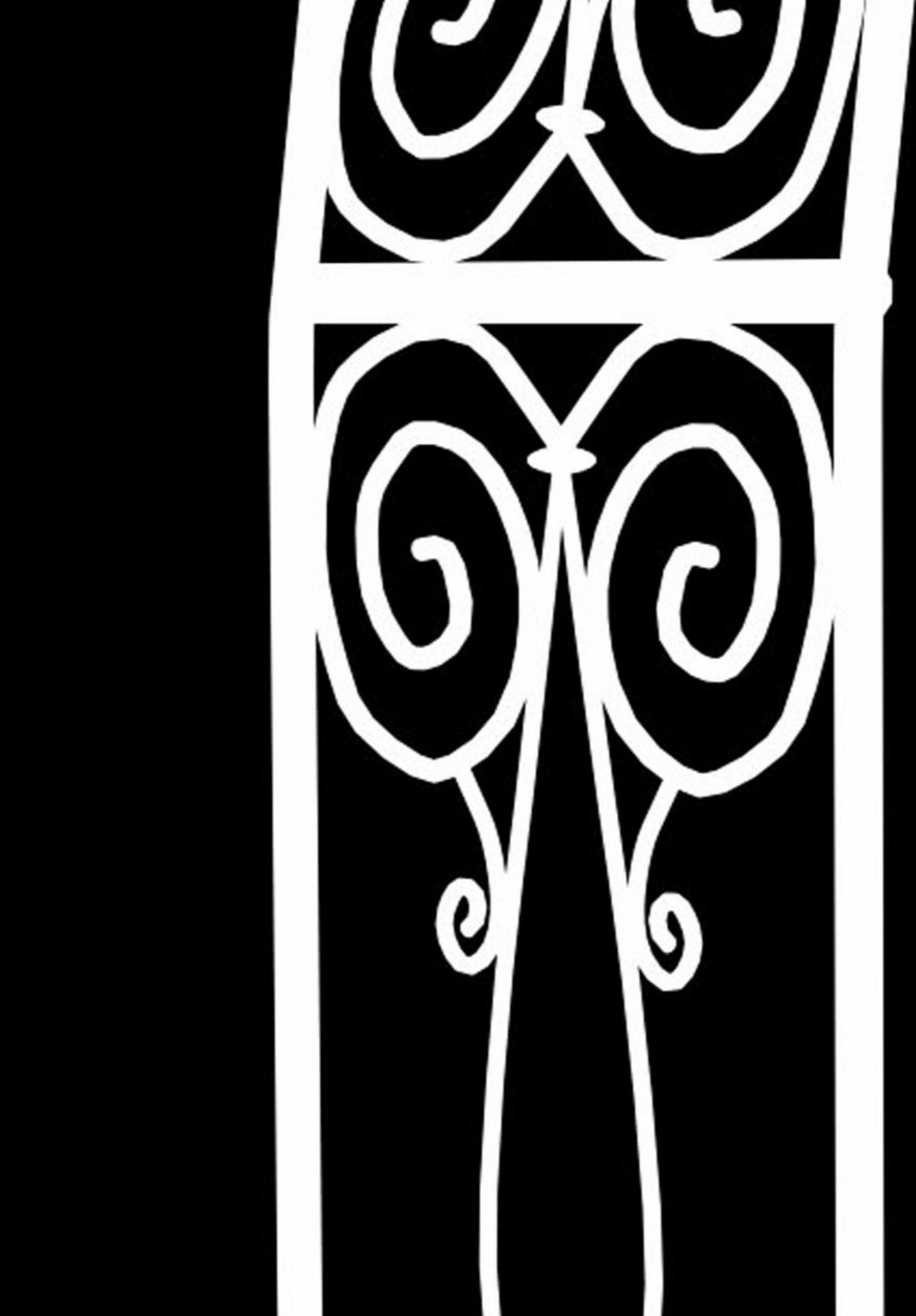
Il existe un débat particulièrement intéressant en Europe, qui peut aider à comprendre la spécificité du point de vue multiculturaliste américain : c'est celui sur l'intégration des immigrés. En Scandinavie et en Allemagne, le point de vue libéral a consisté à laisser entière liberté aux gens de s'intégrer ou non. On les a aidés à conserver leur langue, leurs vêtements, leur religion, tout en les protégeant, en principe, de toute discrimination. Certains conservateurs, eux, tenaient un discours assimilationniste : on garde les immigrés à condition qu'ils deviennent de vrais Suédois ou Allemands. En Scandinavie, deux des anthropologues les plus à gauche ont pris parti pour l'assimilation, tandis que la majorité a cautionné le culturalisme, au nom de la défense des différences et des identités culturelles. Aux Etats-Unis, le multiculturalisme en question est une coque presque vide : il n'existe pas vraiment de différences culturelles entre les minorités concernées. S'il continue d'exister une frontière entre Blancs et Noirs, c'est en raison d'une barrière sociale et économique : les Noirs ne pensent pas différemment des Blancs parce qu'ils auraient une culture africaine, mais parce qu'ils sont sans cesse ramenés à leur condition de Noirs, aussi bien par le racisme ambiant que par les lois sociales censées les protéger. Bref, ce qu'on appelle la culture noire n'est rien d'autre que l'expression de leur position sociale du moment. Il n'y a pas de barrière culturelle : les uns et les autres se comprennent très bien, même s'ils ne sont pas d'accord. Les femmes, les Noirs, les homosexuels partagent tous le même mode de vie. Pour un Européen, c'est tout simplement la culture américaine. Pour un sociologue américain, le simple fait qu'ils n'aient pas les mêmes jugements sur ce qui est beau ou ce qui est bon suffit à leur attribuer des cultures différentes. Mais, en Europe, on devrait se demander si le multiculturalisme peut vraiment nous aider à penser la situation d'un immigré turc de la première génération. N'y a-t-il pas des questions d'adaptation économique, religieuse, linguistique, des questions d'éducation et de discrimination à poser d'abord ? 11

1 Susan Wolf, " Commentaire " in Charles Taylor, ibid., pp. 101-102 - 2 Steven C. Rockeffer, " Commentaire " in Charles Taylor, ibid., p. 117 - 3 Michel Serres, ibid., p. 87 - 4 Paul Valéry, Œuvres 2, Gallimard, La Pléiade, 1988, p. 931 - 5 Paul Valéry, " La crise de l'esprit " in Essais quasi politiques, Œuvres 1, Gallimard, La Pléiade, 1957, p. 1014 - 6 Jacques Derrida, L'autre cap, Minuit, 1991, p. 27 - 7 Hermine Videau, " Christopher Lasch contre le pluralisme culturel américain ", Esprit, mars avril 2002, n° 3-4, p. 166 - 8 Claude Lévi-Strauss, " Sens du progrès ", in Race et histoire, Gonthier, Unesco, 1961 - 9 Marc Augé - 10 Daniel Buren, Au sujet de ... , Flammarion, 2000, pp. 219-220 - 11 Adam Kuper, Sciences Humaines, 2001, n° 113.

Questions

- N'est-on pas toujours le résultat de brassages culturels même quand on est " français de souche " ?
- La culture des autres nous concerne-t-elle ? Peut-on comprendre une autre culture ?
- Est-ce que les caractéristiques ethnographiques rendent les cultures imperméables entre elles ?
- Quels sont les dangers du multiculturalisme ? Le nivellement par le bas ? L'érosion des dynamiques d'intégration ? Le communautarisme ethnique ? Le triomphe du politiquement correct ?

voir Acculturation, Culture(s), Démocratie, Emigré / Immigré, Identité(s), Intégration, Relativisme culturel, Valeur.



Nouveaux lieux - Espaces intermédiaires

Introduction

Ni catégorie nouvelle, ni label. 1

Un formidable appel d'air pour la démocratie culturelle. 2

Il faut le potentiel artistique pour que la dimension sociale existe. 3

L'absence réelle de critères esthétiques dans le choix des résidences est à la fois la force et la faiblesse des squats, qui revendiquent ne déterminer aucun " mouvement artistique défini ". 4

Ce qui est travaillé par cette nouvelle forme d'engagement des artistes et des populations, c'est une autre définition de l'art [...] qui est interrogée dans sa capacité à reproduire du lien social et à rénover la cité. 5

Dans le langage topologique à la mode, il est toujours question de créer des " lieux " et des " espaces " nouveaux dont la raison d'être principale est de ne pas être universitaire [...]. Ce qui signifie en pratique [...] d'être ouverts à tous les conformismes du dernier cri. 6

Nous ne connaissons que trop le " nouveau ", en tout cas la vieille rhétorique, la démagogie [...] du " nouveau " - et parfois de l'" ordre nouveau " -, du surprenant, du vierge, de l'inanticipable. 7

L'art a toujours été autonome par rapport à la vie, et sa couleur n'a jamais reflété celle du drapeau hissé sur la citadelle. 8

1 Michel Duffour in Fabrice Lextrait, Une nouvelle époque de l'action culturelle, ministère de la Culture et de la Communication, 2001 - 2 Fabrice Lextrait, ibid.- 3 Fabrice Lextrait, ibid., vol. 1, non paginé - 4 et 5 Fabrice Lextrait, ibid., vol. 2, p. 5 - 6 Jacques Bouveresse, Rationalité et cynisme, Minuit, 1985 - 7 Jacques Derrida, L'autre cap, Minuit, 1991, p. 24 - 8 Victor Chklovski, La marche du cheval, Champ libre, 1973, p. 37.

Définition

Nouveaux lieux, lieux intermédiaires, friches industrielles et urbaines, laboratoires, fabriques, squats, projets pluridisciplinaires... la dénomination des projets reste en débat.

La pluralité des situations, la volonté déterminée de ne pas les enfermer dans un label explique, bien entendu, l'impossibilité politique de résumer avec un mot-valise ou un groupe nominal qualifié une expérimentation en train de se faire. Même l'usage d'un nom de code nous est interdit, car il en faudrait plusieurs. Il serait, de la même façon, vain de refuser les noms qui ont commencé à être utilisés dans ce champ, car ils correspondent à un usage de ces lieux, à un vécu, à des projections fantasmatiques et politiques.

Quatre " indices " permettent néanmoins de caractériser ces expériences :
- l'espace choisi (sa localisation, son usage passé, orientent l'identité des expériences) ;
- le type d'actions mené (expérience, expérimentation...) ;
- les contenus des projets (art, théâtre, danse, musique, pluridisciplinaire, social...) ;
- le mode d'organisation de l'expérience (collectif...). 1

1 Fabrice Lextrait, Une nouvelle époque de l'action culturelle, ministère de la Culture et de la Communication, 2001.

Points de vue

On parle de lieux, mais il s'agit bien évidemment de parler de pratiques culturelles nouvelles. Certains artistes, qui ne sont pas particulièrement attachés à un lieu donné, sont également concernés [...], car le dénominateur commun de toutes ces expériences est leur questionnement politique. 1

Il n'y avait presque rien en termes culturels, mais en plus nous étions au cœur d'une crise économique terrible. Ce qui existait culturellement parlant, c'était des pratiques académiques disséminées et sans ambition. Il était nécessaire d'ac-

culturer la population à la création contemporaine. La mutualisation de nos moyens pour avoir un lieu, un théâtre, quelque part sur le territoire aurait été suicidaire et nous avons donc choisi de nous focaliser sur la création et la transmission autour de Culture Commune. Chaque commune pouvait grâce à ce dispositif développer son propre projet sur un thème, croiser des pratiques amateurs et professionnelles et mutualiser à l'échelle d'une vingtaine et maintenant d'une trentaine de communes les expériences. Ce dispositif nous a évité de partir dans tous les sens. 2

La proposition de la plupart de ces groupes d'artistes est, [...] selon le rapport Lextrait, de s'adresser au public non en consommateurs mais en spectateurs intégrés au processus de création. Et, surtout, de travailler en profondeur et en proximité avec la population. [...] Démagogie ? Reste un constat : l'occupation d'un squat ne donne pas forcément du talent. Monter un projet culturel lié à un territoire, non plus. 3

J'ai étudié récemment des squats d'artistes. Ce qui est curieux, c'est que ces gens-là affichent le besoin de ne pas entrer dans des processus d'institutionnalisation, d'être en dehors. Une affirmation, plus qu'une revendication, de ne pas entrer dans ce processus tout en connaissant très bien tous les rouages, tous les mécanismes. La mesure caricaturale, parodique, qu'ils pouvaient se donner par rapport aux limites de l'institution et de défi face aux institutions était que la durée d'occupation du lieu correspondait à la temporalité de la procédure juridique, au temps que l'on va mettre à les exclure. Ils savaient qu'ils disposaient de ce temps. L'intérêt de cet exemple est de voir comment se construisent les dispositifs imaginaires de résistance à la nécessité institutionnelle. 4

En fait, il existe un positionnement commun à l'ensemble des projets [...], la recherche d'une légitimité politique, seule voie possible de la pérennisation des initiatives. Cette démarche se distingue ensuite en fonction du projet institutionnel de chaque groupe, de son origine et de ses objectifs. Puis cette demande de légitimation se traduit, suivant les contextes, par des engagements dont la radicalité et les formes se déclinent selon les opérateurs. Même si la première revendication est d'être “ considéré “ pour ce que l'on représente et réalise, sans référence à ce que les autres font, il est des attitudes plus ou moins virulentes vis-à-vis de la puissance publique, du marché et des opérateurs institutionnels. Le rapport à l'institution est d'autant plus paradoxal que la définition politique de ce que représente l'institution pour chacun est différente. 5

Les “ studios “ ou ateliers théâtraux constituaient à l'origine des laboratoires de création conjuguant le travail pédagogique et des recherches expérimentales portant sur les nouvelles formes de spectacles et méthodes de formation de l'acteur. Ainsi fut créé en 1912 le premier studio du MKhT. Par la suite, dans le cadre de recherches plus spécifiquement “ littéraires “, ce furent des séances comportant des cours, conférences, et débats, portant notamment sur les problèmes de la chose écrite d'une manière générale - de l'écriture pourrait-on dire si ce terme n'avait pris aujourd'hui un sens trop marqué. De son côté, le *Proletkult* organisait sur les lieux de travail des “ studios “ aux activités très diverses. [...]. 6

Proletkult (abréviation signifiant “ culture prolétarienne “) : Organisation de la Culture Prolétarienne créée en 1917 (1ère conférence des *Proletkult*) par Alexandre Bogdanov. Pour celui-ci [...], le prolétariat, à la fois producteur et organisateur de la production, était seul capable de réaliser l'unité de l'expérience et se posait donc en “ héritier légitime “ de la culture antérieure. Pratiquement, ce projet se concrétisa par la création de “ studios “ ou ateliers sur tous les lieux de travail (plus de 80 000 en 1920) où l'on apprenait aussi bien à lire qu'à faire des vers ou monter des pièces de théâtre. Au terme de nombreuses frictions avec les dirigeants, Lénine et Lounatcharski notamment, l'organisation disparut en 1932, dans le cadre de la “ dissolution des groupes “. 7

L'art a toujours été autonome par rapport à la vie, et sa couleur n'a jamais reflété celle du drapeau hissé sur la citadelle. Si la vie de tous les jours et les rapports de production avaient une influence sur l'art, les fables ne seraient-elles pas attachées au lieu où elles correspondent à ces rapports ? Mais les fables n'ont pas de domicile fixe. Si la vie quotidienne s'exprimait dans les récits, la science européenne ne se casserait pas les dents sur la question de savoir où - Egypte, Inde, Perse ? - et quand ont été créés les contes des *Mille et Une Nuits*. Si les traits de classe et de caste se déposaient dans l'art, serait-il possible que les récits russes sur les seigneurs soient les mêmes que ceux sur les popes ? Si les caractéristiques ethnographiques marquaient l'art de leur empreinte, les récits sur les étrangers ne seraient pas réversibles, ne seraient pas racontés

par n'importe quel peuple donné à propos de son voisin. 8

Depuis plusieurs années, les initiatives culturelles privées en friches industrielles se multiplient en France. Toutes [...] partagent la volonté de faire coexister des pratiques culturelles diverses en même temps que des registres sociaux multiples. Mais comment comprendre ces initiatives à l'écart des politiques publiques alors que les budgets culturels de nos villes et le taux d'équipement par habitant n'ont jamais été aussi élevés ? En matière culturelle, les politiques consensuelles, fondées depuis Malraux sur la conception d'une neutralité opératoire de la culture, n'ont pas terminé de peser sur les orientations d'équipements se voulant artistiquement et symboliquement neutres La neutralité rejoindrait les préoccupations mythiques de la démocratie culturelle. Elle serait propice aux définitions des espaces publics de la culture, en théorie accessibles à tous les publics, tout au moins ne prenant pas le risque d'en repousser. Les faits ne cessent de contredire ces orientations.
Bien qu'elles ne recouvrent pas un phénomène homogène, les démarches que l'on voit fleurir en France sont en rupture de ces injonctions neutralisantes. Les notions de diversité, de foisonnement, de ludique, de fête, sont au cœur de leur démarche. L'installation même dans ces lieux a priori peu accueillants que sont les espaces en friches semble participer du refus de l'homogène, du fonctionnel. Une friche industrielle ou marchande, c'est tout le contraire d'une identité fixe. Si on peut y lire la clarté d'une identité passée en regard d'une fonction spécifique, industrielle ou marchande et des hommes qui l'accomplissaient, celle-ci est aujourd'hui révolue. Elle laisse place à de nombreuses possibilités. L'aménagement intérieur hérité du passé n'est pas une contrainte suffisante qui dirait irrémédiablement l'usage " qu'on doit en faire ", au contraire, elle peut accueillir aisément des pratiques et des imaginations diverses et multiples. Au Confort Moderne, à l'Usine et à la Ufa-Fabrik, la passion culturelle va puiser dans les intérêts fondamentaux et essentiels des individus. En aucun cas, l'expérience qu'ils connaissent à travers (ces friches) ne se limite à un engagement unique, linéaire, qu'il soit professionnel, artistique, culturel, identitaire ou économique. Leur expérience se construit, au contraire, à l'articulation de ces différents niveaux qui en font la richesse. 9

1 Fabrice Lextrait, La Croix, 19 juin 2001 - 2 Adjoints à la culture du Nord-Pas-de-Calais in Fabrice Lextrait, ibid., vol. 1 (non paginé). - 3 Geneviève Welcome, La Croix, 19 juin 2001 - 4 Henry-Pierre Jeudy in Fabrice Lextrait, ibid., vol. 2, p. 14 - 5 Fabrice Lextrait, ibid., vol. 2, p. 14 - 6 Victor Chklovski, La marche du cheval, Champ libre, 1973, pp. 14-35 - 7 Petit Robert 2, Robert, 1980 - 8 Victor Chklovski, ibid., pp. 37-38 - 9 Fabrice Raffin, " Du nomadisme urbain aux territoires culturels " in Jean Métral, Cultures en villes, éditions de l'Aube, 2000, p. 66.

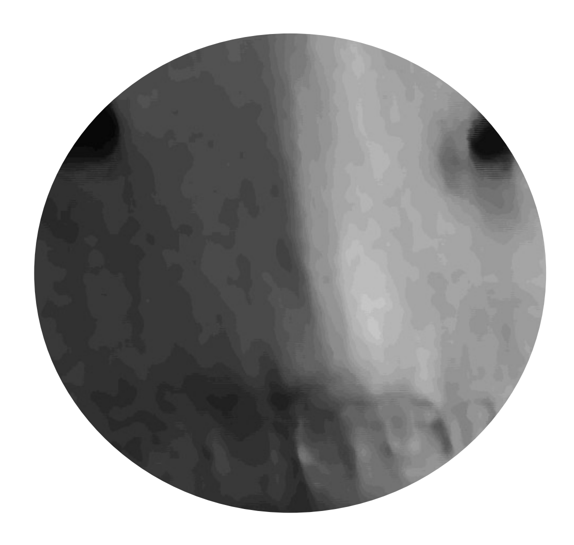
Questions

- Quelle(s) culture(s) les nouveaux lieux inventent-ils : pépinière de jeunes artistes ? Espace de convivialité ? Lieu de confrontations des formes artistiques ?
- Comment questionnent-ils les institutions culturelles ? Les cultures légitimes ? Les pratiques artistiques et culturelles ?

voir Amateur, Artiste, Champ de production culturelle, Création / Invention, Culture urbaine, Démocratie culturelle, Equipement culturel, Fête, Légitimité culturelle, Lien social, Loisirs, Socialisation.




O&P



Œuvre d'art et de culture

Introduction

Une œuvre est comme une route là où il n'en existait aucune. 1

Exception : telle est la règle en art et en littérature d'où, périodiquement, les scandales moraux, les embarras légaux, les remous sociaux. 2

L'œuvre d'art est cryptée, toujours. Elle fonctionne à la manière d'un puzzle ou d'un rébus. 3

Saturée d'informations, inusable, l'œuvre d'art non seulement résiste au temps qui passe mais, de plus, le remonte. 4

L'œuvre d'art est ce qui demande à être perçu selon une intention esthétique. 5

L'objet d'art - comme tout autre produit - crée un public sensible à l'art, un public qui sait jouir de la beauté. 6

Les œuvres répondent à ce que l'artiste aspire à être, à ce qu'il désire devenir. A une projection imaginaire de son être. 7

Une œuvre d'art contemporaine dit : vous ne me connaîtrez pas très vite ; c'est un aspect de l'altération qu'elle fait subir à la forme du temps. 8

Toute œuvre est morte quand l'amour s'en retire, les œuvres ont besoin de nous pour revivre, de notre désir, de notre volonté, car l'héritage ne se transmet pas il se conquiert. 9

1 Marcelin Pleynet, in Frank Smith, Surpris par la poésie, Centre Georges-Pompidou, 14 novembre 2002 - 2 Philippe Sollers, Théorie des exceptions, Gallimard, Folio Essais, 1986 - 3 Michel Onfray, Antimanuel de philosophie, Bréal, 2001, p. 62 - 4 Michel Serres, Le tiers instruit, François Biron, 1991, p. 149 - 5 Erwin Panofsky cité par Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 28 - 6 Karl Marx, Introduction générale à la critique de l'économie politique, Gallimard, La Pléiade, 1965, p. 24 - 7 Jean Dubuffet, Bâtons rompus, Minuit, 1992, p. 50 - 8 Jean-François Lyotard cité par Christian Delacampagne, Histoire de la philosophie au XXe siècle, Seuil, 1995, p. 86 - 9 André Malraux in Jean Lacouture, Malraux, une vie, un siècle, Seuil, 1976, p. 170.



Définition

L'expression " œuvre d'art et de culture " désigne l'ensemble des œuvres de l'esprit. Les œuvres de culture regroupent les œuvres d'art, de science, de technique... Cette notion sous-entend qu'il existe, bien sûr, des intersections entre ces différentes catégories.

L'expression " œuvre d'art " recouvre quatre acceptions.

1. Chose matérielle, existant objectivement et reçue par l'intermédiaire des sens.

Dans certains arts, l'auteur est aussi l'exécutant et l'œuvre est reçue, dans la perception, telle qu'elle sort des mains de l'artiste (peinture, sculpture...). Dans d'autres arts, l'œuvre a pour ainsi dire plusieurs étages d'existence : en musique, par exemple, la partition écrite par le musicien est bien une œuvre ; elle peut être lue et déterminer des *images* auditives ; mais pour qu'il y ait des sons *perçus*, l'œuvre requiert une exécution, qui constitue elle aussi une œuvre, à la seconde puissance.

2. Le résultat d'une activité productrice

En ce sens, l'œuvre est toujours une réalisation de l'artiste, quelle que soit sa discipline. Même dans le cas où il n'y a pas d'élaboration manuelle, il y a toujours une opération de l'artiste pour déterminer la nature précise de quelque chose de concret qui n'aurait pas existé sans lui.

3. L'aboutissement d'une activité de l'esprit

Quelle que puisse être l'importance du *fait* matériel dans l'œuvre d'art, il est guidé par une pensée. La peinture est chose mentale, disait Léonard de Vinci. Mais cela pose le problème du rôle de l'intention du producteur dans le fait qu'il n'y ait pas seulement une chose, mais œuvre. (" Lorsque j'écris à un ami pour l'inviter à dîner, ma lettre est d'abord un instrument de communication ; mais plus je porte attention à la forme de mon écriture, plus elle tend à devenir une œuvre de calligraphie ; plus je suis attentif à la forme de mon langage, plus elle tend à devenir une œuvre littéraire ou poétique " Panofsky, *Meaning in the visual art*). Mais l'œuvre ne dépendrait-elle pas aussi de l'intention du spectateur ? " Ce que l'œuvre attend du spectateur, c'est à la fois sa consécration et son achèvement ", le public est " témoin " mais l'œuvre attend de lui " qu'il joue le jeu... ce qu'elle attend du spectateur répond à ce qu'elle a prévu pour lui... être témoin, c'est s'interdire de rien ajouter à l'œuvre, car l'œuvre s'impose au spectateur aussi impérieusement qu'à l'exécutant. Sans doute le public a-t-il aussi la liberté d'interpréter, non plus en jouant, mais en comprenant, au point que la signification de l'œuvre et sa densité même varie selon ce que les divers spectateurs trouvent en elle. Mais c'est en elle qu'ils trouvent ". (Dufrenne, Phénoménologie de l'expérience esthétique 1ère partie, ch. 3). Aussi a-t-on pu parler d'une " inépuisabilité " de l'œuvre, qui contient en elle une multiplicité d'interprétations. Mais alors peut intervenir une remarque de Marcel Mauss (Manuel ethnographique) selon laquelle est œuvre d'art l'objet qui est reconnu pour tel par un groupe social défini. A l'appui de cette thèse, on constatera qu'en effet, selon les lieux et les époques, certains objets changent de statut. Ici pointent toutes les critiques qui voient dans la décision de légitimer tel ou tel objet comme œuvre, l'exercice d'un pouvoir, voire d'un abus de pouvoir, du groupe dominant. Mais quelles que soient les options philosophiques et idéologiques de chacun, tous s'accordent à reconnaître, implicitement ou explicitement, que la qualité ajoutée à un objet quand on y voit une œuvre, est une valeur.

4. Une ipséité

Par ce terme, la scolastique désignait l'essence propre d'un être individuel, ce qui fait qu'on est soit même (ipse). Or l'ipséité de l'œuvre a plusieurs caractères :
- l'œuvre, pour être vraiment elle-même et donc une œuvre et non une juxtaposition de plusieurs œuvres, contienne nécessairement un principe qui la relie avec elle-même et la délimite par rapport au reste du monde ; et c'est un principe d'organisation interne. C'est pourquoi l'œuvre a été souvent comparée à un être vivant.
- l'œuvre apparaît alors comme un système organique d'exigences. Exigences intérieures, vis-à-vis d'elle-même, en tant que ses parties se réclament les unes les autres. Exigences aussi vis-à-vis de son auteur : l'œuvre à faire, " monstre à nourrir ".
- c'est pourquoi l'œuvre en tant qu'individualité autonome et valeur a pu être considérée comme une personne. [1]

Les objets manufacturés, depuis le plus modeste stylo bille jusqu'aux machines les plus sophistiquées : satellite, ordinateur... sont des "œuvres" qui témoignent - à leur manière également - du génie humain. Elles résultent d'aventures scientifiques et techniques (recherche fondamentale, recherche appliquée).

1 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, p. 1079-1081.

Points de vue

Il est trois heures du matin. Après m'être couché à minuit et avoir lu, repensé dans le noir à un sujet théâtral autour duquel mon esprit tâtonne depuis plus d'un an. Retrouvé également les délicieux souvenirs que m'ont laissés certaines périodes d'écriture de mes livres et de mes pièces, me remémorant quelques-uns uns de ces moments entre tous privilégiés où tout devient sans effort pâture heureuse pour la création ; les idées, les trouvailles surgissent, s'enchaînent les unes aux autres comme par miracle - c'est là la grâce du don. Nous voulons moins ce que nous écrivons, que cela nous est commandé, imposé - nous ne sommes que les transcripteurs. Le calcul en art est une impuissance déguisée. 1

Subtilement hiérarchisées, les œuvres culturelles sont prédisposées à marquer les étapes et les degrés du progrès initiatique qui définit l'entreprise culturelle, selon Valéry Larbaud, et qui, semblable au “ progrès du Chrétien vers la Jérusalem céleste “, mène de “ l'illettré “ au “ lettré “, en passant par le “ non lettré “ et le “ demi-lettré “, ou du simple “ lecteur “ - en laissant de côté le “ bibliophile “ - au vrai “ liseur “ : les mystères de la culture ont leurs catéchumènes, leurs initiés, leurs profès, cette “ discrète élite “ séparée du commun par les inimitables nuances de la manière et rassemblée par “ une qualité, quelque chose qui tient à l'homme même, qui fait partie de son bonheur, qui peut lui être directement très utile mais qui ne lui rapportera jamais un sou, pas plus que sa politesse, son courage ou sa bonté “. 2

Or, il est important de savoir que, historiquement, toutes les productions culturelles que je considère, - et je ne suis pas le seul, j'espère -, qu'un certain nombre de gens considèrent comme les productions les plus hautes de l'humanité, les mathématiques, la poésie, la littérature, la philosophie, toutes ces choses qui ont été produites contre l'équivalent de l'audimat, contre la logique du commerce. Voir se réintroduire cette mentalité audimat jusque chez les éditeurs d'avant-garde, jusque dans les institutions savantes, qui se mettent à faire du marketing, c'est très inquiétant parce que cela risque de mettre en question les conditions mêmes de production d'œuvres qui peuvent paraître ésotériques, parce qu'elles ne vont pas au devant des attentes de leur public mais qui, à terme, sont capables de créer leur public. 3

Œuvre d'art, voyons le mot. L'œuvre a pour auteur un ouvrier, de formation artisanale, devenu expert en sa matière propre, formes, couleurs, images, pour tels, langue pour moi, marbre ou paysage ailleurs. Avant de prétendre produire des pensers neufs, il faut, par exemple, ouïr les voyelles : un ouvrier, un artisan d'écriture les distribue dans la phrase et la page comme un peintre les rouges dans les verts, ou un compositeur les cuivres sur les percussions, jamais n'importe comment. Ainsi des consonnes ou des subordonnées : labeur long sur la feuille trouée comme le tombeau des Danaïdes, si indéfini qu'on y passe sa vie. Créer : ne s'adonner qu'à cela, de l'aube à l'agonie.

[...] On rencontre donc peu de génies malades, drogués, faibles ou mélancoliques. Doutant, oui ; pathologiques, non. Elle a produit beaucoup d'émules stériles, la publicité romantique et menteuse en faveur de l'inventeur fou, désaxé ou déséquilibré dont l'œuvre marche à la névrose ou à la chimie : rien ne sort d'une piqûre ou d'un flacon d'alcool. Ou plutôt : à supposer que, faible et alangui, commence l'ouvrier, l'œuvre, petite et croissante, fonctionne, vite, pour lui, comme un appui, sans cesse le renforce. L'œuvre habite dans la force, puis la puissance loge dans l'œuvre ; l'une se nourrit de l'autre qui se repaît d'elle, de sorte que toutes deux, en symbiose spiralée, grandissent l'une par l'autre en augmentant leur résistance à l'attraction de la mort.
Ce qu'on appelle l'immortalité des chefs-d'œuvre résulte simplement de cette volute positive qui s'alimente et s'élargit en revenant sur soi, comme un tourbillon ou une galaxie. La santé vitale produit d'elle-même, ensuite le produit rejaillit sur la vie, jusqu'à vaincre la morbidité comme la mortalité. Ainsi, vit encore intensément ce qui naquit voici deux mille ans. Si l'œuvre a besoin de l'ouvrier, à un moment celui-ci n'a plus besoin d'elle : à lui donner son corps et sa vie, elle la rend avec bénéfice. D'où, à la limite, la victoire sur la mort.
Donc, il existe une hygiène, oui, une diététique de l'œuvre. Les sportifs de haut niveau vivent comme des moines et comme ces athlètes, les créateurs. Cherchez-vous à inventer ou à produire ? Commencez par le gymnase, les sept heures régulières de sommeil et le régime alimentaire. La vie la plus dure et la discipline la plus exigeante : ascèse et austérité. Résistez férocement aux discours ambiants qui prétendent le contraire. Tout ce qui débilite stérilise : alcool, fumée, veilles longues et pharmacie. Résistez non seulement aux drogues narcotiques, mais surtout à la chimie sociale, de loin la plus forte et donc la pire :

aux médias, aux modes convenues. Tout le monde dit toujours la même chose et, comme le flux de l'influence, descend la plus grande pente ensemble.

L'œuvre d'art fait barrage devant cet écroulement. Victoire sur la mort, elle s'identifie à la vie et il n'y a de vie connue qu'individuelle. Singulière. Originale. Solitaire. Entêtée. L'œuvre fait une espèce animale à soi seul, puisque son arbre, phylogénétique, produit des fruits ou des bourgeons individués, livres, musiques, films ou poèmes. Elle vient donc de la disposition unique des neurones et des vaisseaux sanguins. Jamais de la banalité collective. Inverse de la mode, opposée à ce qui se dit, elle résiste par définition aux médias, je veux dire à la moyenne.

[...] Puisque l'œuvre et l'ouvrier appartiennent à la même famille que le mot énergie, qu'est-ce que l'œuvre qui fait l'ouvrier ? Une banque d'énergie, un dépôt de puissance comme un lac en amont d'un barrage, une mine de charbon, une nappe de pétrole, un quelconque capital. Dans tous les cas, du temps accumulé. Saturée d'informations, inusable, l'œuvre d'art non seulement résiste au temps qui passe mais, de plus, le remonte. [4]

Après tout, rappelons une évidence : il est faux que les œuvres littéraires ou artistiques soient attendues, justifiées, normalement produites en leur temps pour la satisfaction ultérieure de l'historien, des musées ou des professeurs. Au commencement est la violence, l'effraction, souvent le scandale. [5]

On imagine, c'est un schéma, bien sûr, un raccourci schématique - quelqu'un, à l'origine, a produit (et montré) quelque dessin - ou quelque poème aussi bien - qui a paru intéressant, vivifiant pour l'esprit, alimentant, fascinant. Mais beau ? A-t-on pu dire beau, pu penser rien de cet ordre ? C'est peu probable. Beau, pour un jambon, c'est gros ; pour de l'eau, c'est bien clair ; pour du papier, bien lisse. Mais pour une production de l'esprit ? [6]

Que pouvaient apporter les œuvres de Jean-Paul Sartre à un adolescent latino-américain ? Elles pouvaient le sauver de la province, l'immuniser contre la vision folklorique, le désacraliser de cette littérature haute en couleur, superficielle, au schéma manichéen et à la facture simpliste - Romulo Gallegos, Eustasio Rivera, Jorge Icaza, Ciro Alegria... - qui servait encore de modèle et qui répétait, sans le savoir, les thèmes et les styles du naturalisme européen importé un siècle plus tôt. [7]

Les œuvres d'art sont toutes le résultat d'aventures individuelles extrêmement impressionnantes, extrêmement concentrées. Ces aventures ont pu être dures, très dures, ou particulièrement aisées. Peu importe, il faut que chacun arrive avec une ambition considérable concernant son domaine de pratique. Dans le cas contraire (celui de l'interdisciplinarité, par exemple), on ne peut pas être singulier dans sa pratique. Et cela est valable autant pour celui qui crée que pour celui qui regarde, ou lit, ou entend... l'art, cela se passe de un à un. L'art touche les êtres au plus profond et leur enseigne une liberté qui est par définition asociale. C'est bien sûr ce que la société est incapable de comprendre puisqu'elle s'occupe avant tout d'organiser les masses, les populations. [8]

Ce n'est pas parce que les valeurs de l'esprit sont anciennes qu'elles sont défendables. Ce n'est pas parce que la tragédie grecque est ancienne qu'elle est la tragédie grecque : c'est parce qu'elle a survécu. Un certain nombre d'images humaines portent en elles une telle puissance - qu'elles transcendent non seulement les siècles, mais la civilisation tout entière. [9]

Quand ce qui est le plus caché dans la Sonate de Vinteuil se découvrit à moi, [...] ce que j'avais distingué, préféré tout d'abord, commençait à m'échapper, à me fuir. Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs tout ce que m'apportait cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière : elle ressemblait à la vie. Mais, moins décevants que la vie, ces grands chefs-d'œuvre ne commencent pas par nous donner ce qu'ils ont de meilleur. Dans la Sonate de Vinteuil, les beautés qu'on découvre le plus tôt sont aussi celles dont on se fatigue le plus vite, et pour la même raison sans doute, qui est qu'elles diffèrent moins de ce qu'on connaissait déjà. Mais quand celles-là se sont éloignées, il nous reste à aimer telle phrase que son ordre, trop nouveau pour offrir à notre esprit rien que confusion, nous avait rendue indiscernable et gardée intacte ; alors, elle devant qui nous passions tous les jours sans le savoir et qui s'était réservée, qui par le pouvoir de sa seule beauté était devenue invisible et restée inconnue, elle vient à nous la dernière. Mais nous la quitterons aussi en dernier. Et nous l'aimerons plus longtemps que les autres, parce que nous aurons mis plus longtemps à l'aimer. [10]

Il est difficile d'imaginer une œuvre qui ne serait que sublime d'un bout à l'autre, à la syllabe près. Ce n'est pas possible, on ne se débarrasse jamais

des événements, des états de l'élaboration d'une œuvre ; l'œuvre accomplie porte toujours les traces de son élaboration. D'une certaine façon, c'est la vengeance de l'humain, du rien qu'humain. 11

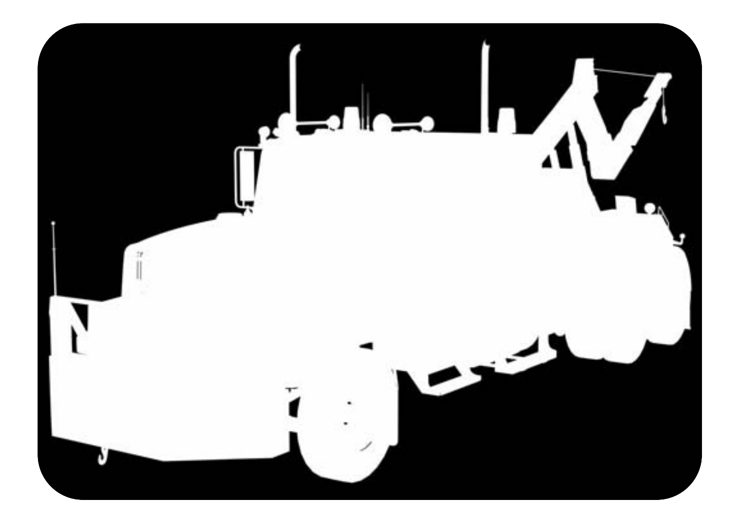
1 Louis Calaferte, Trajectoires, Gallimard, 1999, pp. 145-146 - 2 Pierre Bourdieu, ibid., p. 253 - 3 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 29 - 4 Michel Serres, ibid., pp. 144-149 - 5 Philippe Sollers, Théorie des exceptions, Gallimard, Folio essais, 1986, 4e de couverture - 6 Jean Dubuffet, Asphyxiante culture, Minuit, 1992, p. 95 - 7 Mario Vargas Llosa cité par Pascale Casanova, La république mondiale des lettres, Seuil, 1999, p. 136 - 8 Philippe Sollers, La lettre d'information, ministère de la Culture et de la Communication, Hors série " Nouveaux territoires de l'art ", 2001 - 9 André Malraux intervention à l'Assemblée nationale le 9 novembre 1967 in Emmanuel de Waresquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 631 - 10 Marcel Proust, A l'ombre des jeunes filles en fleurs, Gallimard, La Pleiade, 1954, pp. 530-531 - 11 Pierre Guyotat, Françoise Quardon : No stairways to heaven, Le creux de l'enfer, 2001.

Questions

- Certaines œuvres ont-elles un public cible ?
- Comment valoriser la médiation de l'objet technique et en faire un accès à la culture à part entière ?
- Une œuvre d'art est-elle une production destinée au marché des loisirs ?
- A quelles conditions est recevable une œuvre d'art si elle est tout à la fois : la parole d'un esprit libre, un acte de résistance, une machine à penser, la manifestation de l'être,?
- Comme les êtres que l'on a aimés, quelques œuvres nous ont révélés à nous-même ; pour ce qui vous concerne, qu'elles sont-elles ?
- La haine de la beauté renvoie-t-elle à la haine de soi ?

voir Amateur, Art, Artiste, Champ de production culturelle, Création / Invention, Espace public / Espace urbain, Goût, Légitimation culturelle, Légitimité culturelle, Pratiques culturelles, Publics.





Outils et dispositifs de médiation

Introduction

Affichette, tract, *flyer*...
Atelier de pratique amateur
Atelier d'écriture, atelier d'écriture interactif...
Atelier science et technique
Atelier en milieu hospitalier, en maison de retraite, en prison...
Audiovisuel
Bibliothèque de rue, bibliobus...
Café associatif, café philosophique...
Catalogue d'exposition
Concours de photographie, de poésie...
Conférence, débat, rencontre...
Fête de quartier, Fête de la poésie, La Science en Fête...
Fresque murale
Groupe de parole
Internet, multimédia...
Itinéraire, parcour thématique...
Jeu de piste
Journée, salon, festival...
Livret pédagogique, livret jeu...
Muséobus, muséotente...
Petit journal
Reportage photo, vidéo, radio
Résidence d'artiste
Scène de musique actuelle
Valise pédagogique
Visite animation, visite conférence...

Définition

Si parler d'outils revient à dénommer les objets qui servent à faire un travail [...], on ne peut oublier qu'en médiation culturelle de tels objets existent et sont utilisés comme " ressources " à la disposition des médiateurs. 1

Un dispositif de médiation est une situation - plus ou moins formelle - qui vise, sur un territoire donné, un ou plusieurs objectifs dont la nature peut être artistique, culturelle, ludique, pédagogique, citoyenne, relationnelle... Un tel dipositif réunit : un ou plusieurs médiateur(s), un ou des public(s) - enfants, scolaires, étudiants, handicapés, retraités, sans emploi, salariés de comités d'entreprises, touristes, prisonniers, illettrés... -, des outils (livret jeu, mallette pédagogique, internet...), des moyens (budget, durée, locaux...) et une œuvre ou une série d'œuvres pré-existante(s) ou à créer. Il a un caractère expérimental ou régulier. Il est transférable ou pas.

1 D'après André de Peretti, article " Outils pédagogiques " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 738.

Points de vue

Ecrivain *missionné*... En principe, je suis là pour ça. Deux ou trois fois par semaine. Envoyé pour organiser sur papier, leur chaos et le mien face au leur. Je dois d'abord travailler sous dictée, sous leur dictée. Mon rôle est modeste, tout juste veiller à l'ordre correct des mots. Depuis des semaines, la feuille est restée blanche. Pas encore pu me décider à noter les bribes d'histoires qu'ils me racontent. Alors, l'écrivain qu'est-ce que tu glandes ? Finis la réserve du début, les timidités, les chichis réciproques, les bafouillis gênés, les rires d'angoisse ; moi en dame d'œuvre visitant ses pauvres, eux en casseurs dessoûlés, repentis, se préparant docilement à la " réinsertion ". C'est vrai que je n'ai rien inscrit sur ces foutues feuilles, à part quelques gribouillis en bas de page et une liste d'adresses [...]. Un " atelier d'écriture ", ça s'appelle la " structure " dans laquelle je suis censé opérer. Je dois aider à mettre noir sur blanc les brouhahas intérieurs, à donner forme potable au babil de (chacun d'entre eux) atteint par le prurit de l'écriture, mais allez leur faire comprendre qu'il est malaisé de dresser le cadastre biographique d'un autre quand on est soi-même paumé dans son propre *pedigree*.
Je ne pose jamais de questions. Je les laisse parler. Plus ce qu'ils lâchent est intime, dur, moins ils cafouillent. Leurs récits sont clairs, logiquement articulés, précis, tel lieu, telle heure, telles circonstances, telles position des corps [...]. Le tout, c'est de fondre le récit de chacun en une seule narration, c'est aussi de passer de l'oral à l'écrit. On a ébauché des scénarios, tous plus branques les uns que les autres. En général, ça démarrait sur les chapeaux de roue, scène de polars, boîtes de nuit, nanas super roulées, règlement de comptes, Moyen-Orient, drogue, terrorisme... j'essayais discrètement, d'infléchir, d'introduire un début de réflexion sur l'écriture et sur l'art, j'étais là pour ça. 1

Le plus beau jour de ma jeunesse. Voici comment se déroule chaque étape.
Je préviens les organisateurs que ce n'est pas un atelier photo et mieux qu'une fête de la jeunesse : une expérience gratuite, proustienne, du temps, de la photo, du bonheur. Je choisis un lieu assez représentatif du pays mais suffisamment inattendu pour les jeunes, un territoire ni trop petit, ni trop grand. Je veille à ce que les 80 à 100 participants, de 15 à 20 ans, n'aient pas la même origine sociale ou culturelle (entre les sociétés qui conjuguent " jeunes " et " défavorisés " et celles qui ne considèrent que les bons élèves, il faut être vigilant). Je rédige une lettre à leur intention qui est traduite dans leur langue. Je rencontre les jeunes une première fois pour leur parler du projet et leur faire une rapide projection de mon travail. Je leur demande de choisir un objet personnel qu'ils emporteront avec eux le jour de la Fête. J'insiste sur le fait que le sujet n'est pas le lieu choisi, aussi exceptionnel soit-il, ni même l'objet, que c'est ce qu'ils aiment, que c'est eux. Nous partons un beau matin, en autocar, en bateau... chacun avec son appareil jetable. Je ne m'occupe pas du tout des prises de vue. Avec Antonin, qui m'a accompagné dans la plupart de ces fêtes, nous courons d'un groupe à l'autre, distribuant fumigène, papier d'or, bengales, boissons [...]. Les deux ou trois jours qui suivent, avec Antonin, nous faisons la sélection des photographies, les reproductions (des photocopies grand format) et le montage de l'exposition. Nous ajoutons à la sélection une frise de petits formats pour que chacun se trouve représenté, au moins une fois pour cette première étape. Puis, vient le vernissage et le miracle d'une véritable exposition, dans une galerie, un musée, la salle d'exposition d'un centre culturel. Car, chaque fois, tant que la sélection n'est pas terminée, je doute : " Et si cette fois ça ne marchait pas ? Nous n'avons jamais essuyé un temps pareil, il y avait trop de petits, de grands flemmards, la moitié avait fini leurs films à la première heure... " Il m'a fallu

attendre la vingtième et dernière fête pour me rendre à l'évidence : quand on a déterminé une unité de lieu, de temps, d'âge et qu'on extrait 60 images sur 2 000 à 3 000, ça ne peut que marcher, c'est infaillible. Les participants, eux aussi, n'en reviennent pas, c'est vraiment leurs photos, mais ça dépasse ce qu'ils imaginaient, leur liberté a pris corps au contact de notre liberté à nous, de notre sélection. 2

Au pied des HLM, La Beauté s'empare d'Avignon.
" Je participe à l'exposition La beauté parce qu' elle me permet d'exposer ce qui est beau pour moi. Ce qui est beau pour moi est la capacité de l'être humain à réfléchir, penser, pouvoir faire travailler son cerveau. Penser ne produit pas de " la beauté " mais l'activité de pensée est belle. Cette exposition me permet d'affirmer ma position d'artiste à travers un nouveau travail dans un endroit que je choisis. Je veux faire le Deleuze-monument. Ce monument sera un monument à la mémoire de Gilles Deleuze. [...] J'ai choisi Gilles Deleuze parce que ses écrits me donnent le courage de penser, de réfléchir. " Et celui de partager sans doute. Car Thomas Hirschhorn est partageux.
" Je ne m'intéresse pas à l'art contemporain, j'ai fais ça pour Thomas " dit Salim, qui a participé à la construction du monument : une statue en carton, une sorte de mausolée installé autour d'un tronc d'arbre avec des bougies et des ex-voto couverts de textes et une cabane de bois et de plastique qui abrite les livres de Gilles Deleuze et les bandes vidéo de son émission de télévision : *L'ABC de la philosophie*.

Thomas Hirschhorn a travaillé avec des associations. Mais cela n'a pas été sans mal. Dans un premier temps, son projet a été contesté par certains habitants d'une cité HLM, et peu soutenu par la mairie de la ville. Mais l'artiste avait su communiquer son enthousiasme aux " jeunes des quartiers ". Le Deleuze-monument a été construit dans la cité voisine avec l'aide de jeunes habitants de la cité Champfleury (montage, accueil, gardiennage).

Dès le début du projet, Thomas Hirschhorn évoque son souhait d'aller " vers l'habitant d'Avignon ". " Les remparts sont caducs depuis longtemps. Ces murs, faux aujourd'hui, sont là pour les touristes, pour vendre la vieille ville. Ils ne sont plus légitimes, mais ils deviennent un mur entre les habitants plus riches et les habitants plus pauvres... Je veux faire un travail pour, avec, en confrontation mais surtout pas sans, les habitants d'Avignon ". 3

La formation professionnelle, vecteur d'accès à la culture.
A l'occasion de la quatrième promotion d'opérateur polyvalent en reprographie (formation qualifiante destinée à douze jeunes de dix-huit à vingt-cinq ans) et suite à l'exposition *Fragments d'un paysage amoureux* (1995), l'Association de Prévention du Site de la Villette et le Parc de la Villette organisent une manifestation qui articule art contemporain et insertion sociale et professionnelle. Le projet repose sur l'hypothèse : *La qualification professionnelle comme vecteur d'accès à la culture*. Il se concrétise par un atelier et une exposition qui utilisent la photocopie comme support privilégié.

L'atelier

Dans un espace en libre accès, animé par les stagiaires en reprographie et des étudiants de l'école nationale supérieure des beaux-arts, les visiteurs réalisent dans une perspective ludique et artistique : des portraits de poche (photocopies des objets présents dans les poches, sacs à main, portefeuilles...) ; des autoportraits instantanés (photocopies de fragments de corps : mains, visages...) ; des cartes postales (photocopies sur papier de fort grammage) ; des t-shirts personnalisés (impression par transfert thermique). Le détournement du photocopieur est l'occasion pour les visiteurs de s'interroger sur l'image et ses modes de production.

L'exposition

En contrepoint de l'atelier, des œuvres conçues par quinze artistes de renom international traitent du thème : *Ici et maintenant*. Elles prennent la forme d'installations, de performances, d'envois, de distributions (tracts, journaux...) et d'éditions à tirage limité. A travers un " panorama de l'art contemporain ", les visiteurs peuvent appréhender la manière dont les plasticiens travaillent, aujourd'hui, avec les nouvelles technologies et interviennent dans l'espace public.
En mettant leurs compétences techniques au service de la réalisation d'une œuvre originale, chacun des stagiaires a eu l'occasion d'une rencontre privilégiée avec un artiste (1ère rencontre, au domicile de l'artiste pour la présentation de l'œuvre envisagée ; 2e rencontre, au *Canon Center* pour la réalisation de la partie photocopie de l'œuvre ; 3e rencontre, installation-accrochage de l'œuvre).
Au travers de cette initiative, plusieurs objectifs sont visés :
- *du côté des stagiaires* : renforcer leur identité professionnelle en leur donnant l'occasion de réaliser ce que les compagnons du Devoir appellent un " chef d'œuvre " ; leur permettre d'être acteur

d'un événement artistique en vraie grandeur ; les associer à un projet dans lequel des énergies peuvent se mobiliser autour " d'utopies " ; élargir leurs représentations de la création et de la culture ;
- *du côté du public* : démontrer concrètement que les jeunes contribuent positivement à la vie de la cité ;
- *du côté des partenaires* : travailler au décloisonnement des genres en associant des acteurs d'horizons différents (artistes, jeunes, professionnels de la reprographie et de la culture, institutions publiques, entreprises privées...). 4

Initiée en 1991 par le Centre national de la cinématographie dans le cadre du programme interministériel *Ville*, *Vie*, *Vacances*, l'opération : *Un été au ciné* visait originellement à proposer des activités ponctuelles d'initiation au cinéma et à l'audiovisuel aux jeunes issus des quartiers prioritaires de la politique de la Ville et à leurs familles sous la forme de quatre volets : " politique tarifaire ", " séances de plein air ", " séances spéciales " et " ateliers de pratique ".
Conçu d'abord pour répondre à un déficit d'offre culturelle durant la période estivale, ce dispositif a progressivement évolué vers un programme annuel qui, placé sous une double exigence de démocratisation culturelle et d'intégration sociale, permet de prolonger et de développer les actions déjà mises en œuvre en y adjoignant un dernier volet dédié à la formation. Grâce à *Cinéville*, cette opération s'inscrit désormais dans la continuité et permet de réunir des jeunes autour de projets mobilisateurs dotés d'une vraie valeur éducative.
Aujourd'hui, pour renforcer encore la qualité de ce dispositif, la priorité va au réseau d'acteurs chargés de le mettre en place dans chaque territoire. Rassemblant sur le terrain et autour de projets concrets des exploitants de salles, des élus, des acteurs sociaux et culturels ainsi que des chefs de projets Politique de la ville *Un été au ciné / Cinéville* permet capitalisation des actions et apprentissage de la transversalité. C'est aussi l'occasion pour les porteurs de projet locaux d'être impliqués dans une dynamique de multipartenariats à l'échelle régionale, qui conforte et enrichit leurs propres initiatives.
Pour répondre à toutes ces perspectives, la coordination régionale a choisi de fédérer l'ensemble des actions de l'édition 2003 autour d'une même thématique portant sur la mémoire de l'immigration. Intitulée *Devoir de mémoire*, cette opération spécifique - dont le lancement est prévu pour Pâques 2003 dans certains sites - s'inscrira pleinement dans les objectifs développés par la politique de la Ville à l'égard des habitants des quartiers prioritaires. 5

Le musée de patrimoine régional ne peut prétendre remplir pleinement ses missions s'il limite son domaine d'intervention aux seules périodes historiques et aux seules cultures d'origine. L'histoire contemporaine, voire l'actualité immédiate font partie intégrante de la démarche du musée comme doivent l'être de plus en plus les cultures étrangères. C'est autour de ce principe que, de longue date, le musée Dauphinois s'est employé à évoquer la mémoire des communautés composant la population iséroise. Après l'Italie des Pouilles (*Corato* - Grenoble en 1989), la Grèce (Des Grecs en 1993), l'Arménie (*D'Isère et d'Arménie* en 1997), après l'approche de ces communautés établies en Isère, il convenait de prendre attache avec la plus importante d'entre-elles (et la plus récemment arrivée) : la communauté maghrébine. *D'Isère et du Maghreb* - Mémoires d'immigrés s'inscrit donc naturellement dans le cycle d'expositions consacrées par le musée à l'exploration des identités d'origine étrangère de Grenoble et de l'Isère. Il s'agit pour le Musée de constituer la mémoire collective, de contribuer à l'apprentissage de la différence, du respect des cultures et du partage d'une même identité, futelle composite.
C'est en novembre 1997 que le projet d'exposition naît, lorsqu'à l'initiative de l'association Alif (Amitiés et liens France - Maghreb), le film de Yamina Benguigui " *Mémoires d'immigrés - l'héritage maghrébin* " est diffusé au musée Dauphinois. Depuis cette présentation, les contacts n'ont en effet cessé de se développer et, très naturellement, le film de Yamina Benguigui s'avéra une base de discussion fructueuse dès lors qu'il s'agit d'évoquer le projet d'exposition proposé par le musée Dauphinois. De toute évidence, ce film marque une étape décisive dans l'histoire des Français d'origine maghrébine. Pour la première fois, l'histoire est dite, documents et témoignages à l'appui, selon un plan en trois grandes parties aussi simples qu'efficaces, dédiées successivement aux pères, aux mères et aux enfants. Avec l'accord de Yamina Benguigui ce même plan est adoptée pour l'exposition du musée.

Une vaste campagne de collecte est lancée, grâce au relais des associations iséroises, visant à rassembler les témoignages, les photographies et les projets qui constitueront la base de l'exposition. Mais très vite, l'objet porteur de mémoire, tel celui qui révèle l'origine italienne, grecques



ou arménienne, fait ici défaut. Ce n'est pas en effet à l'objet qu'est confié le rôle de rappeler d'où l'on vient. C'est d'abord à la parole et, très fréquemment, à la parole imagée. Faute d'objets significatifs, l'exposition a pris peu à peu la forme d'un itinéraire dans l'image, le son, le texte. Une approche nourrie des résultats des ateliers d'écriture conduits à l'occasion de l'exposition par Alif avec le concours de l'Université Pierre-Mendès-France et du musée. C'est ainsi que certains de ces témoignages, sous la forme de courts récits de vie, forment la trame de l'exposition. Enfin, le musée a confié à Vincent Costarella le soin de porter son regard de photographe sur les réalités de l'immigration maghrébine aujourd'hui. De Vienne à Grenoble, de Moirans à Bourgoin, le photographe a saisi les moments de fête et de prière, les moments d'échange et de partage au sein de la famille, du foyer, du commerce, autant d'individualités qui permettent de comprendre la place qu'occupent les communautés aujourd'hui en Isère. 6

La bibliothèque de rue. Qu'est-ce que c'est ?
C'est aller à la rencontre des enfants et des parents dans les quartiers les plus défavorisés en partageant le goût des livres et l'envie d'apprendre. La bibliothèque de rue c'est " casser l'isolement " de ces enfants et de leurs familles. C'est une activité gratuite et ouverte où les enfants peuvent participer librement. C'est aussi un temps d'amitié partagé entre les enfants. Chaque semaine, après un temps de préparation, les animateurs sont là, dans la rue, à la même heure, réunis autour des enfants et de beaux livres qui accrochent. Apprendre à lire, c'est le rôle de l'école, mais le désir de lire peut grandir ici, dans la durée et la fidélité de la rencontre.
Pourquoi le livre ? Dans toute démarche de découverte et d'apprentissage, le livre est un outil indispensable dont sont encore exclus trop d'enfants. La bibliothèque de rue se veut un lieu de réconciliation entre les enfants et le livre.
Pourquoi dans la rue ? La rue est le lieu privilégié pour rencontrer les enfants dans leurs quartiers, pas de porte à franchir. De plus, dans la rue, l'action se déroule sous les yeux des parents et des habitants du quartier. Les parents peuvent participer et être témoins du désir d'apprendre de leurs enfants, de leur créativité.
La bibliothèque de rue veut être une passerelle entre les enfants et leur famille, entre leur quartier et tous les lieux de savoir (école, bibliothèque, musée...). 7

Le multimédia ne suffira pas à sceller la grande réconciliation de la culture et de l'éducation

populaire. Les observations faites dans certains Espaces Culture Multimédia (ECM) montrent cependant que le multimédia est, dans certaines institutions culturelles, d'ores et déjà mis au service d'un élargissement de l'accès à la culture. Aucune démonstration générale ne peut être donnée d'un tel constat mais seulement une accumulation d'exemples, d'anecdotes, de témoignages, de faits minuscules dont chacun, aussi ténu soit-il, peut-être rattaché à l'objectif général de démocratisation culturelle, non seulement par l'accès à des ressources culturelles, mais aussi, et surtout, par la participation à des actions culturelles.
L'un des animateurs de la bibliothèque de Chenôve a eu l'idée de choisir, chaque semaine, l'un des titres de la collection de cédéroms et d'en faire " *le CD de la semaine* ". Aux enfants et aux adolescents qui se présentent aux postes informatiques, par exemple pour faire du chat, il impose systématiquement de commencer par un quart d'heure d'exploration du CD de la semaine. Or, non seulement, les enfants acceptent cette règle sans difficulté et jouent le jeu sans biaiser, mais il semble même prendre goût à ce préambule obligatoire, peut-être simplement parce qu'il est suivi de plaisirs fortement désirés. Peu importe : c'est l'invention au quotidien de tels dispositifs, si simples et pourtant si productifs, qui concourt à l'éveil intellectuel des enfants en les mettant en contact d'objets de culture. 8

Il s'agit donc, non pas de diffuser la culture scientifique et technique, mais de la développer, ce qui veut dire que les questions sont complètement ouvertes, aussi bien les questions de contenu que les questions de méthode. Ni les médias tels que nous les connaissons, que ce soient les médias audiovisuels les plus modernes, la télévision, le cinéma, ou les formes traditionnelles de vulgarisation, les musées, les expositions ne peuvent jouer un rôle déterminant à l'heure actuelle : il est ou trop tard ou trop tôt pour cela. Nous avons besoins de démarches beaucoup plus modestes et beaucoup plus profondes à la fois, pour promouvoir la culture scientifique et technique ; je dirais même qu'il s'agit de *mettre la science en culture*. Et cette mise en culture ne pourra pas être l'œuvre des seuls scientifiques, elle ne doit pas être l'œuvre des seuls scientifiques. Elle exige essentiellement la confrontation et le travail en commun, engageant les scientifiques, bien sûr, mais aussi tous ceux qui disposent d'une expérience ou d'un savoir scientifique et technique aussi parcellaire soit-il, sans être des chercheurs spécialisés. Sont concernés tous les travailleurs et techniciens de l'industrie ou des laboratoires, privés et publics, et pas seulement ceux qui travaillent dans les sciences appliquées. Ici, il faut souligner que la présence et le rôle des sciences humaines et sociales sont absolument essentiels. [...] Il s'agit donc d'un travail en commun et de confrontation, des producteurs de science avec tous les autres. Confrontation à partir de l'activité sociale réelle de chacun, autrement dit, fondée non pas sur un rapport unilatéral, un rapport de simple communication, mais sur un rapport d'élaboration commune. [...) Nous devons avant tout privilégier les rapports avec le public, mais le public sous forme organisée : ce public qui, sur une base effective, sur la base de son activité sociale, peut engager un rapport de confrontation et de collaboration. 9

1 Jacques Henric, Walkman, Grasset, 1988, p. 20 - 2 Bernard Faucon, Le plus beau jour de ma jeunesse, Editions de l'imprimeur, 2000, pp. 4-5 - 3 Laurent Wolf, Le temps, 3 juin 2000 in Thomas Hirschhorn, Deleuze Monument, 2000, non paginé - 4 Yves Jammet, Marie-Dominique Moreau, " La formation professionnelle vecteur d'accès à la culture " in Ici et maintenant, Actes Sud - APSV, 1997, pp. 23-25 - 5 Claudie Le Bissonais, Un été au ciné, 2003 - 6 Musée Dauphinois, Pour que la vie continue... D'Isère et du Maghreb, dossier de presse, octobre 1999 - 7 ATD Quart Monde, La bibliothèque de rue, tract 2002 - 8 Serge Pouts-Lajus, Sophie Tiévant, ECM et politique de la Ville, ministère de la Culture et de la Communication, 2000, pp. 14-15 - 9 Jean-Marc Lévy-Leblond, Mettre la science en culture, Anaïs, 1986, p. 19.

voir Action culturelle, Animateur, Animation socioculturelle, Démocratie culturelle, Démocratisation culturelle, Education informelle, Habitants - Populations, Médiateur, Médiation culturelle, Méthodologie de projet.



Pensée

Introduction

Je pense, donc je suis. / C'est faux de dire : Je pense. On devrait dire : On me pense. / Ce qui donne le plus à penser / dans notre temps qui donne à penser / est que nous ne pensons pas encore. 1

C'était, comme disait Léonard de Vinci de la peinture, *cosa mentale*. 2

Pier Paolo Pasolini m'a appris qu'on va au théâtre pour réfléchir. 3

Le roman, pour moi, n'a jamais cessé d'être la continuation de la pensée par d'autres moyens. 4

Je suis fier de le dire, je n'ai jamais considéré la peinture comme un art de simple agrément, de distraction [...]. 5

Penser n'est jamais l'exercice naturel d'une faculté. [...] Penser dépend des forces qui s'emparent de la pensée. 6

La pensée est, par définition, subversive. 7

Il s'agit toujours, dans le " système totalitaire ", de la destruction de la pensée - une destruction sournoise, généralisée, inaperçue et, en ce sens, banale mais tout aussi scandaleuse - préfigurant l'anéantissement de la vie. 8

L'activisme du monde moderne met en danger cette activité, la plus humaine de toutes, qu'est la pensée. 9

La touche est le moyen de contribuer à rendre la pensée dans la peinture. / La main la plus habile n'est que la servante de la pensée. / en peinture la vue ne suffit pas. 10

Que le cinéma soit d'abord fait pour penser, on l'oubliera tout de suite. 11

Un homme est prêt à recourir à n'importe quel expédient pour se dérober à la tâche véritable de penser. 12

1 René Descartes, Le discours de la méthode, [1637], Garnier Flammarion, 1966, p. 44 et Arthur Rimbaud, Lettre à Georges Izambard du 13 mai 1871, Œuvres, Gallimard, La Pléiade, 1972, p. 249 et Martin Heidegger, Qu'appelle-t-on penser ?, [1ère édition 1954], Puf, 1999 - 2 Marcel Proust, A l'ombre des jeunes filles en fleurs, [1ère édition 1919], Gallimard, La Pléiade, t. 1, 1954, p. 500 - 3 Stanislas Nordey, Le Monde portrait, 1999 - 4 Philippe Sollers, La guerre du goût, Gallimard, 1994, p. 12 - 5 Pablo Picasso, L'Humanité, 5 octobre 1944 in Pierre Daix, Pablo Picasso, Somogy, 1964, p. 195 - 6 Gilles Deleuze, Nietzsche et la philosophie, Minuit, p. 123 - 7 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 31 - 8 Julia Kristeva, Le génie féminin, Hannah Arendt, Fayard, 1999, p. 235 - 9 Pierre Bourdieu - 10 Eugène Delacroix in Jacques Henric, La peinture et le mal, Grasset, 1983, p. 41, Auguste Renoir, Claude Rutault, N°1 bis le même vers le gris, Des Cendres, 2003, p. 1514 - 11 Jean Luc Godard, Histoire(s) du cinéma, Gallimard, t. 2, 1998, p. 55 - 12 Thomas Edison cité par Pierre Guglielmina, " Les papiers collés de Fitzgerald ", in L'infini, 2002, 81, p. 58.

Définition

Au cœur de l'œuvre d'art, de la découverte et de l'invention, on trouve la pensée. Expression de la singularité et du génie humain.

Deux acceptions du mot " pensée " sont à distinguer.

1. La pensée, quintessence d'une œuvre

On appelle pensée, la position intellectuelle d'un artiste, d'un écrivain ou d'un philosophe. Il s'agit alors de l'ensemble de sa vision du monde, telle qu'on peut la dégager de son œuvre et non d'une forme particulière. Ainsi la pensée de Sartre se trouve-t-elle aussi bien dans ses romans ou ses pièces de théâtre que dans ses écrits proprement philosophiques.

2. La part de la pensée dans la création artistique

En un deuxième sens, plus spécifiquement esthétique, on peut s'interroger sur la part de la pensée dans la création artistique, qu'il s'agisse de réflexions conscientes et explicites ou des gestes spontanés où se manifeste une idée, sans être formulée comme telle. Le terme de pensée se rapproche alors de celui d'esprit, mais il garde une connotation plus subjective, plus intimement liée à la volonté expressive, alors que l'esprit désigne les puissances objectives de la pensée et de la création en général.

La part de la pensée dans la production littéraire, artistique ou musicale ne se réduit pas à une fonction de contrôle, de critique du jaillissement mimétique ou de l'invention formelle ; cette création narrative, rythmique - rapport de couleur, de masses, de lignes, d'événements, d'accents... - est elle-même de part en part empreinte de pensée, celle-ci n'étant que la face intellectuelle d'un processus qui engage toutes les facultés créatrices, et cela d'autant plus qu'il ne s'agit pas d'œuvres à thèses. L'art tout entier est une forme de pensée qui refuse de renoncer à l'émotion, à la sensibilité et à la sensualité, à l'attachement aux êtres et aux choses et qui se soucie de la vérité autant que la philosophie. Pourtant, cette pensée est constamment voilée par la dimension de l'apparence qui lui est essentielle ; c'est pourquoi cette pensée demande à être déchiffrée par la réception, la critique et le commentaire ; elle s'énonce sans dire ce qu'elle affirme. La force et la faiblesse de cette pensée - relevée depuis la critique platonicienne - réside dans son caractère indéfini et pourtant précis. Aucune critique ne peut épuiser la pensée d'une œuvre d'art où d'autres sujets et d'autres époques découvriront d'autres idées, mais son caractère concret est en même temps une infirmité dans la mesure où il s'interpose entre l'œuvre et sa signification.

L'art moderne, souvent plus réfléchi que tout art ancien, est pourtant fréquemment celui qui se refuse le plus vigoureusement à l'expression d'une pensée énonçable. La peinture, et plus encore la musique sans parole, sont les arts dans lesquels la pensée disparaît en parlant un langage non significatif. Dans la mesure où il s'agit d'un langage, une toile de Kandinsky, une pièce de Webern expriment cependant une pensée tout autant qu'un roman de Kafka.1

1 Etienne Souriau, Vocabulaire d'esthétique, PUF, 1989, p. 1121.

Points de vue

Je me souviens de cette expérience de lecture [Le Deuxième sexe de Simone de Beauvoir, à dix huit ans], dans un mois d'avril pluvieux, comme d'une révélation. Tout ce que j'avais vécu les précédentes années dans l'opacité, la souffrance, le mal-être, s'éclaircissait brusquement. De là me vient, je crois, la certitude que la prise de conscience, si elle ne résout rien en elle-même, est le premier pas de la libération, de l'action. (L'une des phrases de Proust qui me vient souvent, c'est " là où la vie emmure, l'intelligence perce une issue "). 1

Je suis désolé d'entendre " anti-intellectualisme ". Le mouvement ouvrier français a crevé d'anti-intellectualisme, le mouvement ouvrier français a été fondé sur une espèce d'ouvriérisme qui autorisait les dirigeants à être bêtes et à demander la bêtise au nom de la discipline du Parti. C'est pourquoi je suis obligé de me désolidariser de ces gens, qui sont des jaunes, oui, des jaunes, qui font semblant de faire un métier et qui en font un autre, une sorte de police, des flics symboliques.
Parmi les facteurs explicatifs du fait que le mouvement social ne s'organise pas, il y a cet anti-intellectualisme.
Quelqu'un a dit que : " Tu trouverais des choses si tu lisais Bourdieu ". Peut-être que tu trouverais des choses. En particulier des instruments pour comprendre ça. Je ne fais pas de la pub, j'en ai rien à foutre.
Faites attention, de ne pas laisser votre indignation, légitime, cent fois justifiée, vous aveugler et vous conduire à vous priver d'instruments de connaissance.
Quelqu'un a dit : " Bourdieu pourrait t'apprendre ". C'est vrai, je sais beaucoup, beaucoup de choses, j'ai travaillé sur le Maghreb depuis des années, la plupart d'entre vous n'étaient pas nés. J'en profite pour dire : le livre d'Abdelmalek Sayad avec qui j'ai fait mes premiers travaux dans les années 60, qui vient de mourir l'année dernière et qui était un

des plus grands sociologues de l'émigration /immigration, qui n'était pas un jaune qui, jusqu'à la fin de sa vie, a travaillé sur le terrain, a écouté, fait des interviews magnifiques, qui savait écouter les gens. On a publié un livre de lui qui s'appelle " La double absence ", *dans lequel il analyse la condition des émigrés. En faisant un effort ... et je le dis parce qu'il est mort et qu'il m'a chargé de finir ce livre. Il a écrit ce livre pour des gens comme vous et si vous refusez ça sous prétexte que c'est un intello, qu'il emploie des grands mots, qu'il parle d'assimilation, d'intégration : vous êtes des cons, c'est pas possible ! Voilà je vous le dis, c'est pas possible, je me permets de dire cela.*
C'est un homme qui avait une compréhension du cœur et de l'intelligence et qui peut, peut-être, permettre à des gens de récupérer la possession de leur propre identité historique, de la souffrance de leurs parents, de la souffrance de leurs grands-parents, de la souffrance de la langue, de la souffrance de la naturalisation, la souffrance du naturalisé qui n'en a jamais fini avec l'origine, avec le stigmate.
Vous ne m'avez rien appris ; je suis désolé, j'ai lu Abdelmalek Sayad. Je pourrai vous en dire qui vous en apprendrait sur vous-même. Je suis désolé, je permets de dire cela avec arrogance... Je m'en fous, parce que j'y crois et je crois que c'est vrai, je ne vous fais pas des leçons pour votre bien, j'en ai rien à foutre... Ne vous privez pas de ses ressources intellectuelles sous prétexte que ça vient d'intellectuels, c'est pas une maladie d'être intellectuel. 2

Pourquoi ils (les penseurs invités à la télévision) arrivent à penser dans des conditions où personne ne pense plus ? La réponse est, me semble-t-il, qu'ils pensent par " idées reçues ". Les " idées reçues " dont parle Flaubert, ce sont des idées reçues par tout le monde, banales, convenues, communes ; mais ce sont aussi des idées qui, quand vous les recevez, sont déjà reçues, en sorte que le problème de la réception ne se pose pas. Or qu'il s'agisse d'un discours, d'un livre ou d'un message télévisuel, le problème majeur de la communication est de savoir si les conditions de réception sont remplies ; est-ce que celui qui écoute a le code pour décoder ce que je suis en train de dire ? Quand vous émettez une idée reçue c'est comme si c'était fait ; le problème est résolu. La communication est instantanée, parce que, en un sens, elle n'est pas. Ou elle n'est qu'apparente. L'échange de " lieux communs " est une communication sans autre contenu que le fait même de la communication. Les " lieux communs " qui jouent un rôle énorme dans la conversation quotidienne ont cette vertu que tout le monde peut les recevoir et les recevoir instantanément : par leur banalité, ils sont communs à l'émetteur et au récepteur. A l'opposé, la pensée est, par définition, subversive : elle doit commencer par démonter les " idées reçues " et elle doit ensuite démontrer. 3

C'est l'*esprit qui a commencé*, et il ne pouvait pas en être autrement. C'est le commerce des esprits qui est nécessairement le premier commerce du monde, le premier, celui qui a commencé, celui qui est nécessairement initial, car avant de troquer les choses, il faut bien que l'on troque des signes, et il faut par conséquent que l'on institue des signes. Il n'y a pas de marché, il n'y a pas d'échange sans langage ; le premier instrument de tout trafic, c'est le langage, on peut redire ici (en lui donnant un sens convenablement altéré) la fameuse parole : " *Au commencement était le verbe.* " Il a bien fallu que le verbe précédât l'acte même du trafic. Mais le verbe n'est pas autre chose que l'un des noms les plus précis de ce que j'ai appelé l'esprit. L'esprit et le verbe sont presque synonymes dans bien des emplois. Le terme qui se traduit par Verbe dans la Vulgate, c'est le grec " *logos* ", qui veut dire à la fois *calcul, raisonnement, parole, discours, connaissance* en même temps qu'*expression*. Par conséquent, en disant que le verbe coïncide avec l'esprit, je ne crois pas dire une hérésie, - même dans l'ordre linguistique. 4

Mon adhésion au Parti communiste [1944] est la suite logique de toute ma vie, de toute mon œuvre. Car, je suis fier de le dire, je n'ai jamais considéré la peinture comme un art de simple agrément, de distraction ; j'ai voulu, par le dessin et par la couleur, puisque c'étaient là mes armes, pénétrer toujours plus avant dans la connaissance du monde et des hommes, afin que cette connaissance nous libère tous chaque jour davantage. 5

Penser n'est jamais l'exercice naturel d'une faculté. Jamais la pensée ne pense toute seule et par elle-même ; jamais non plus elle n'est simplement troublée par des forces qui lui resteraient extérieures. Penser dépend des forces qui s'emparent de la pensée. 6

Une " cristallisation " des conditions socio-politiques du totalitarisme nazi : l'éradication de la pensée chez l'être humain, son renoncement à penser par lui-même, sa docilité à s'en remettre

aux supérieurs qui donnent les ordres. Il s'agit toujours, dans le " système totalitaire " de la destruction de la pensée - une destruction sournoise, généralisée, inaperçue et, en ce sens, banale mais tout aussi scandaleuse - préfigurant l'anéantissement de la vie. 7

Qu'est-ce que les Lumières ? La sortie de l'homme de sa Minorité, dont il est lui-même responsable. Minorité, c'est-à-dire incapacité de servir de son entendement sans la direction d'autrui, minorité dont il est lui-même responsable, puisque la cause en réside non dans un défaut de l'entendement, mais dans un manque de décision et de courage de s'en servir sans la direction d'autrui. *Sapere aude* ! Aie le courage de te servir de ton propre entendement. Voilà la devise des Lumières.
La paresse et la lâcheté sont les causes qui expliquent qu'un si grand nombre d'hommes, après que la nature les a affranchis depuis longtemps d'une direction étrangère, restent cependant volontiers, leur vie durant, mineurs, et qu'il soit facile à d'autres de se poser en tuteurs des premiers. Il est si aisé d'être mineur ! Si j'ai un livre, qui me tient lieu d'entendement, un directeur, qui me tient lieu de conscience, un médecin qui décide pour moi de mon régime, etc. je n'ai vraiment pas besoin de me donner de peine moi-même. Je n'ai pas besoin de penser, pourvu que je puisse payer ; d'autres se chargeront bien de ce travail ennuyeux. 8

Le procès que l'on fait périodiquement aux intellectuels [...] est un procès de magie : l'intellectuel est traité comme un sorcier pourrait l'être par une peuplade de marchands, d'hommes d'affaires et de légistes : il est celui qui dérange des intérêts idéologiques. [...] Un tel procès peut exciter périodiquement la galerie, comme tout procès de sorcier ; son risque *politique* ne doit pas cependant être méconnu : c'est tout simplement le fascisme, qui se donne toujours et partout pour premier objectif de liquider la classe intellectuelle. 9

1 Annie Ernaux, L'écriture comme un couteau, Stock, 2003, p. 102 - 2 Pierre Bourdieu in Pierre Carle, La sociologie est un sport de combat, C-P Productions et VF Films, 2001 - 3 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, pp. 30-31 - 4 Paul Valéry, Œuvres 2, Gallimard, La Pléiade, 1988, pp. 1084-1085 - 5 Pablo Picasso in Pierre Daix, ibid., p. 195 - 6 Gilles Deleuze, ibid., p. 123 - 7 Hannah Arendt in Julia Kristeva, ibid., p. 235 - 8 Emmanuel Kant, Réponse à la question : qu'est-ce que " Les Lumières " ?, 1784, éditions Montaigne, 1947, in Michel Onfray, Antimanuel de philosophie, Bréal, 2001, p. 212 - 9 Roland Barthes, Le Monde, 1974.

Questions

- Quel niveau de connaissance doit avoir le médiateur pour favoriser la rencontre d'une œuvre avec des non-initiés ?
- Dépend-il du médiateur de rendre perceptible la pensée contenue dans une œuvre ?
- Le médiateur peut-il (doit-il) formuler ce que l'artiste n'a pu formuler qu'à travers une œuvre ?

voir Art, Besoin culturel, Capital culturel, Création / Invention, Croyance, Histoire, Œuvre d'art et de culture, Publics, Violence.

Politique de la Ville

Introduction

La politique de la Ville est une politique sociale urbaine coordonnant les interventions publiques sur des quartiers atteints par le chômage, l'exclusion et la dégradation du cadre bâti. 1

La politique de la Ville n'est pas celle de toutes les villes ni de toute la ville, elle est la politique des quartiers en difficulté. 2

Le ministère de la Culture est d'abord le ministère des artistes parce que sans œuvre, il n'y a pas de culture. Mais [...], il devient un peu et presque malgré lui, le ministère de la Ville, de l'Education, de la Solidarité. 3

Au sein de l'Etat, la politique de la Ville est avant tout interministérielle. Elle repose sur des actions de tous les ministères, coordonnées par des structures qui lui sont propres. 4

1 Jacques Bordone, La politique de la Ville en fiche, La lettre du cadre territorial, 1996 - 2 Pierre Mayol, inédit 2002 - 3 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 84 - 4 La cour des comptes, La politique de la Ville, 2002, p. 10.

Définition

La dégradation des conditions de vie dans certains quartiers à conduit l'Etat à mener des actions destinées à traiter les effets comme les causes de cette évolution. Aussi la politique de la Ville recouvre-t-elle une grande diversité d'intervention relevant à la fois de l'urbanisme et de l'aménagement urbain, de l'action sociale, de l'éducation, de la prévention de la délinquance et de la sécurité. Depuis plusieurs années, le développement économique, l'emploi, l'insertion professionnelle constituent une priorité particulière. Une caractéristique de la politique de la Ville est d'être pluridimensionnelle. 1

La politique de la Ville, longtemps considérée comme un amortisseur social, essentiellement investie d'un rôle de réparation, a aujourd'hui une ambition plus large : elle veut mettre en œuvre, dans le cadre d'un projet global de territoire, un véritable développement économique, social, urbain, de ces quartiers où vivent plus de six millions de personnes. 2

Depuis la fin des années soixante-dix, de nombreux programmes ont successivement été mis en œuvre par l'Etat, pour remédier aux problèmes de vie quotidienne qui se manifestent dans les quartiers d'habitat social. Depuis 1988, la " Politique de la Ville et du développement social urbain " a pris le relais des conventions de développement social de quartier (DSQ) lancées dès décembre 1998. Les quatre objectifs prioritaires de la politique de la Ville sont : garantir le pacte républicain, renforcer la cohésion sociale, mobiliser autour d'un projet collectif, construire un nouvel espace démocratique avec les habitants.

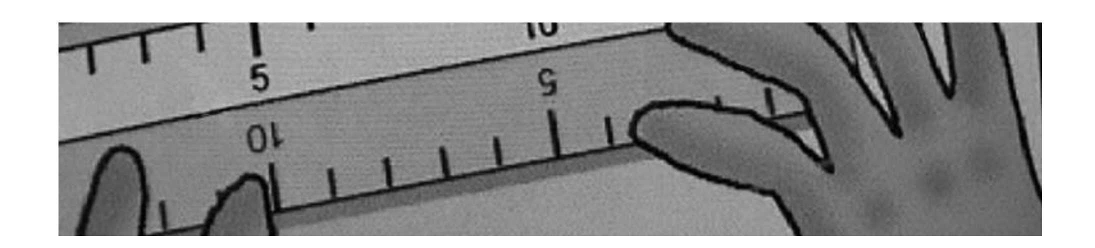
La politique de la Ville cherche à trouver les solutions potentielles aux problèmes qui se cristallisent dans les villes. Elle se traduit en programmes d'actions prioritaires qui concernent : le renouvellement urbain et la mixité sociale, l'emploi, la santé, l'éducation et la culture, la prévention et la sécurité.

En juin 2000, pour intensifier la mise en œuvre de la politique de la Ville, le gouvernement a lancé la signature de Contrats de Ville. Ces contrats concernent les villes qui connaissent des difficultés importantes de ségrégation urbaine et sociale, ils visent à lutter contre l'exclusion urbaine. Leur mise en œuvre nécessite, dans tous les cas, un bilan-diagnostic, un projet politique et une validation par l'Etat. Pour la période 2000-2006, 215 contrats de Ville ont été signés.

Tableau 1 : Ile-de-France, les chiffres clés. 3

Population régionale en 1999	10 952 000
Evolution 1990-1999 de la population régionale	+ 2,7%
Population régionale en ZUS en 1999	1 132 020
Evolution 1990-1999 de la population en ZUS	- 3,8%
Part de la population en ZUS dans la population régionale	12,2%

1 La cour des comptes, La politique de la Ville, 2002 - 2 Site internet de la Délégation Interministérielle à la Ville - 3 Les contrats de Ville 2000-2006 Atlas régional, Les éditions de la DIV, 2002.



Points de vue

La création, quelques semaines après les événements de Vaulx-en-Velin, d'un " ministre de la Ville " répond peut-être au besoin bureaucratique de coordonner localement les actions des divers ministères s'occupant de ces populations en difficulté. Mais tout porte à croire qu'elle a été aussi largement inspirée par le souci de contrôler la presse s'occupant de ces problèmes en lui donnant un interlocuteur officiel chargé de faire des actions pour les médias et de faire exister, au-dessus des prises de décision anarchiques et privées, le point de vue public de l'Etat. 1

L'expérience a démontré progressivement, au cours des vingt dernières années, l'impact et la pertinence des stratégies de développement culturel au sein de ces dynamiques. Curieusement, alors que les témoignages d'initiatives fructueuses se multiplient, l'Etat n'affiche plus explicitement l'action culturelle comme une des priorités soutenues au titre de la politique de la Ville. Mais, implicitement, l'accès à la culture et à l'expression artistique est reconnu comme un moyen important pour contribuer à la réalisation des quatre grands objectifs définis : garantir le pacte républicain, renforcer la cohésion sociale, mobiliser autour d'un projet collectif, construire un nouvel espace démocratique avec les habitants (Circulaire du Premier ministre du 31 décembre 1998 relative aux contrats de ville 2000 - 2006).La participation du ministère de la Culture et de la Communication aux instances et aux financements de la politique de la Ville, ainsi que la réalité des projets inscrits, financés et mis en œuvre en témoignent. 2

Face [aux] déchirures du tissu humain, la culture, comme dans tous les quartiers déshérités de France, fait partie de la panoplie de remèdes appelés au chevet du malade. Après les étés chauds des Minguettes, à Vénissieux (Rhône), au début des années 1980, la région Rhône-Alpes a été pionnière du volontarisme culturel dans les zones sensibles. Des artistes soucieux de travailler auprès des populations marginalisées, des élus à la recherche de nouvelles solutions, des tutelles du ministère de la Culture et de celui des Affaires sociales se sont retrouvés pour soutenir des projets novateurs.
Depuis l'encouragement à des pratiques amateurs modestes jusqu'à la réalisation de créations plus ambitieuses - l'essor de compagnies de danse hip-hop, la participation des jeunes des banlieues aux prestigieuses biennales de danse et d'arts plastiques de Lyon - de multiples initiatives ont vu le jour dans cette région. Elles donnent lieu à des réflexions permanentes sur leur efficacité, leurs limites et les moyens d'enrichir ces noces improbables entre l'art et le social, entre béton et velours rouge, entre épaves de voitures et besoin de paroles esthétiques. 3

1 Patrick Champagne " La vision médiatique " in Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 76 - 2 Echanges, La lettre de la Fédération Nationale des Collectivités territoriales pour la Culture, Le guide de l'élu à la culture, n° 34, janvier-février 2001 - 3 Catherine Bédarida " La culture au secours des zones sensibles ", Le Monde, 6 juin 2002.

Questions

- Le médiateur culturel joue-t-il un rôle capital dans la mise en œuvre de la politique de la Ville ? Auprès de qui ?
- Comment accompagner les acteurs chargés de la mise en œuvre de la politique de la Ville (chefs de projet, équipes de développement local...) dans leurs questionnements professionnel (et personnel) face à l'art d'aujourd'hui ?

voir Acteurs institutionnels, Aménagement culturel du territoire, Association, Contexte institutionnel, Contrat de ville, Financeurs, Habitants / Populations, Ville.



Pratiques culturelles

Introduction

636 Euros par an et par ménage.

On ne peut comprendre la production [des œuvres] dans ce qu'elle a de plus spécifique, c'est-à-dire en tant que production de valeur (et de croyance), que si l'on prend en compte simultanément l'espace des producteurs et l'espace des consommateurs. 2

Les " stratégies " de distinction du producteur et les stratégies de distinction des consommateurs les plus avertis, c'est-à-dire les plus distingués, se rencontrent sans avoir besoin de se chercher. 3

La divulgation dévalue ; les biens déclassés ne sont plus classant ; des biens qui appartenaient aux *happy few* deviennent communs. [...] Dans tous les cas il s'agit de réintroduire de la rareté [...]. 4

" Pratique culturelle " s'oppose à " consommation " comme ce qui perdure à ce qui fond. 5

Les pratiques culturelles des Français se sont d'autant plus développées que livres, disques, films pénétraient dans les circuits de diffusion de masse... [Elles] ne peuvent plus être évaluées dans la seule perspective de la consommation et l'usage des objets et biens culturels. 6

1 Gérard Mermet, Francoscopie, Larousse, 2000- 2 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 207 - 3 Pierre Bourdieu, ibid., p. 172 - 4 Pierre Bourdieu, ibid., p. 170 - 5 Pierre Mayol, inédit 2002 - 6 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 38 et 50.

Définition

L'expression " Pratique culturelle " apparaît dans les années 1970.

Le mot " Pratique " renvoie à la fois à la pratique religieuse (les pratiquants) et à la *praxis* marxiste (ce qui transforme le monde). Dans ce sens, la pratique s'oppose à la consommation.

L'expression " Pratique culturelle " a un double sens : anthropologique et statistique.

Au sens anthropologique, la pratique culturelle désigne la manière d'être, manière de faire, " art de faire ", " invention du quotidien " (cf. Michel de Certeau : " *perruquer* ", " *braconner* ")... Dans cette optique, par exemple, des études consacrées à la décoration des intérieurs, des balcons, des jardins... ont été réalisées.

Dans le sens de la tradition anthropologique (Durkheim, Mauss, Lévi-Strauss...), l'expression " pratique culturelle " désigne les systèmes de valeurs sous-jacents qui structurent les enjeux fondamentaux de la vie quotidienne. Inaperçus par la conscience des sujets, ils sont décisifs pour leur identité individuelle ou de groupe.

Au sens statistique : les quatre enquêtes réalisées sur les *Pratiques culturelles des Français* - et qui ont été publiées respectivement en 1974, 1982, 1990, 1998, par le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication - font référence. Il s'agit de descriptions sociétales qui visent à légitimer l'action du ministère de la Culture et à connaître (évaluer ?) les résultats de son action.

[...] " Pratique culturelle " signifie description statistique de comportement en rapport avec une activité préalablement déterminée comme culturelle, par exemple, " aller ou non au théâtre et, si oui, combien de fois ? Regarder ou non la télévision, combien de temps ? Lire ou non, et quoi ?, etc. " Les questionnaires de ces quatre enquêtes portent sur tous les aspects de la vie culturelle, des plus familiers au plus " élitistes ", d'où une information très complète.1

1 Pierre Mayol, inédit, 2002.

Quelques données:

Tableau 1 : Les sorties culturelles des Français de 15 ans et plus en 1997 (en %).

	Au cours des 12 derniers mois	Déjà mais pas au cours des 12 derniers mois	Jamais
Opérette	2	21	77
Concert de rock	9	17	74
Concert classique	9	19	7
Danse professionnelle	8	24	68
Parcs d'attractions	11	21	68
Galeries d'art	15	19	66
Music-hall, Variétés	10	33	57
Spectacles amateurs	20	25	55
Danses folkloriques	13	33	54
Expositions peintures sculptures	25	25	5
Théâtre	16	41	43
Cirque	13	54	32
Monuments historiques	30	41	29
Musées	33	44	23
Brocantes foires	54	25	21
Cinéma	49	46	5

Tableau 2 : Les sorties culturelles des Français par CSP en 1997 (en %).

	Musée				Concert de musique classique				Cinéma			
Années	73	81	89	97	73	81	89	97	73	81	89	97
Agriculteurs	17	19	22	23	4	5	4	3	39	36	31	32
Patrons de l'industrie et du commerce	28	32	32	3	7	7	8	7	76	60	52	59
Cadres supérieurs et professions libérales	56	60	61	65	22	25	31	27	82	81	82	82
Cadres moyens	48	49	43	46	12	13	14	11	90	16	70	72
Employés	34	33	30	34	7	9	7	6	78	64	62	61
Ouvriers	25	24	23	24	4	4	4	4	78	55	46	44

Source : Pratiques culturelles des Français, ministère de la Culture et de la Communication - Dep, enquête 1997, p. 221.

Points de vue

On peut dire que, de façon générale, [...] l'espace de production des biens et l'espace de production des goûts changent *grosso modo* au même rythme. Parmi les facteurs qui déterminent le changement de la demande, il y a sans aucun doute l'élévation du niveau, quantitatif et qualitatif, de demande qui accompagne l'élévation du niveau d'instruction (ou de la durée de la scolarisation) et qui fait qu'un nombre toujours plus grand de gens vont entrer dans la course pour l'appropriation des biens culturels. L'effet de l'élévation du niveau d'instruction s'exerce, entre autres, par l'intermédiaire de ce que j'appelle l'effet d'assignation statutaire (" Noblesse oblige ") et qui détermine que les détenteurs d'un certain titre scolaire, fonctionnant comme un titre de noblesse, à accomplir les pratiques - fréquenter les musées, acheter un électrophone, lire *Le Monde* - qui sont inscrites dans leur " essence sociale ". Aussi l'allongement général de la scolarité et en particulier l'intensification de l'utilisation que les classes déjà fortes utilisatrices peuvent faire du système scolaire expliquent la croissance de toutes les pratiques culturelles. [...] La contribution du changement de la demande au changement des goûts se voit bien dans un cas comme celui de la musique où l'élévation du niveau de la demande coïncide avec un abaissement du niveau de l'offre, avec le disque (on aurait l'équivalent dans le domaine de la lecture avec le livre de poche). L'élévation du niveau de la demande détermine une translation de la structure des goûts, structure qui va du plus rare, Berg ou Ravel aujourd'hui, au moins rare, Mozart ou Beethoven ; plus simplement, tous les biens offerts tendent à perdre de leur rareté relative et de leur valeur distinctive à mesure que croît le nombre de consommateurs qui sont à la fois enclins et aptes à se les approprier. La divulgation dévalue ; les biens déclassés ne sont plus classants ; des biens qui appartenaient aux *happy few* deviennent communs. [...] Dans tous les cas, il s'agit de réintroduire la rareté : rien de plus commun que les valses de Strauss, mais quel charme lorsqu'elles sont jouées par Fürtwangler. Et Tchaïkovsky par Mengelberg ! [...] Et le fin du fin peut consister à jouer avec le feu, soit en associant les goûts les plus rares pour la musique la plus savante avec les formes les plus acceptables de la musique populaire, de préférence exotique, soit en goûtant des interprétations strictes et hautement contrôlées des œuvres les plus " faciles " et les plus menacées de " vulgarité ". Inutile de dire que les jeux du consommateur rejoignent certains jeux des compositeurs qui, comme Mahler ou Stravinsky, peuvent aussi se plaire à jouer avec le feu, en utilisant au second degré des musiques populaires, ou même " vulgaires ", empruntées au music-hall ou au bastringue.
Ce ne sont là que quelques-uns unes des stratégies (le plus souvent inconscientes) par lesquelles les consommateurs défendent leur rareté en défendant la rareté des produits qu'ils consomment ou de la manière de les consommer. En fait, la plus élémentaire, la plus simple, consiste à fuir les biens divulgués, déclassés, dévalués. 1

Le Département des études et de la prospective du ministère de la Culture et de la Communication vient de publier les résultats de la quatrième enquête sur les pratiques culturelles des Français [...]. Il apparaît à la lecture des résultats 1998 que le profond renouvellement des rapports à la culture qu'avait mis en évidence la précédente enquête s'est poursuivi, sans qu'aucun véritable renversement de tendance ne se dessine : 1 - les Français ont continué à s'équiper en matériels et produits audiovisuels et à consacrer à leurs usages une part croissante de leur temps ; 2 - la baisse de la quantité de livres lus s'est poursuivie tandis que le succès des bibliothèques et médiathèques, déjà sensible en 1989, s'amplifiait ; 3 - la fréquentation des autres équipements culturels a légèrement progressé sans que les caractéristiques des publics concernés évoluent ; 4 - enfin, la pratique des activités artistiques en amateur a continué à progresser. En conclusion, l'auteur insiste sur le fait que l'intérêt pour l'art et la culture prend aujourd'hui des formes beaucoup plus variées qu'il y a trente ans, à travers notamment les développement des usages culturels des médias audiovisuels, le succès de manifestations ou d'événements culturels se déroulant à l'extérieur des équipements ou l'essor des pratiques amateurs. 2

1 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, pp. 170-171 - 2 Pierre Mayol, Circular, 1999, n°7.

Questions

- Les pratiques culturelles sont-elles mesurables, objectivables ?
- Les pratiques culturelles sont-elles irrémédiablement liées aux conditions sociales et économiques des pratiquants ?
- Quelle est la légitimité des pratiques culturelles ? Y a-t-il des pratiques culturelles illégitimes ?

voir Amateur, Besoin culturel, Capital culturel, Consommateur - Acteur, Croyance, Dépense, Equipements culturels, Goût, Habitants - Populations, Loisirs, Publics.

262
P

Publics

Introduction

Il nous faut remettre et réunir dans les travées de la communion dramatique, le petit boutiquier de Suresnes et le haut magistrat, l'ouvrier de Puteaux et l'agent de change, le facteur des pauvres et le professeur agré-gé... 1

Il dépend de celui qui passe / que je sois tombe ou trésor / que je parle ou me taise / ceci ne tient qu'à toi / ami n'entre pas sans désir. 2

C'est le regardeur qui fait le tableau. 3

Le spectateur doit inventer, avancer à tâtons. Inventer son chemin presque autant que l'artiste lui-même tente de trouver le sien. Devenir son collaborateur par la pensée. 4

Le spectateur dépourvu du code spécifique se sent submergé [...]. 5

L'âme du spectateur s'élève, transportée au-dessus d'elle-même et se remplit d'une espèce de joie orgueilleuse comme si elle avait produit ce qu'elle vient d'entendre. 6

On ne peut " comprendre " un Pollock (ou tout autre œuvre d'art contemporain) que si et seulement si, on a dans la tête (condition sine qua non) ce que l'artiste qui l'a faite avait dans la tête (main, œil), c'est-à-dire toute l'histoire de l'art, donc l'ensemble des possibles picturaux passés et contemporains. 7

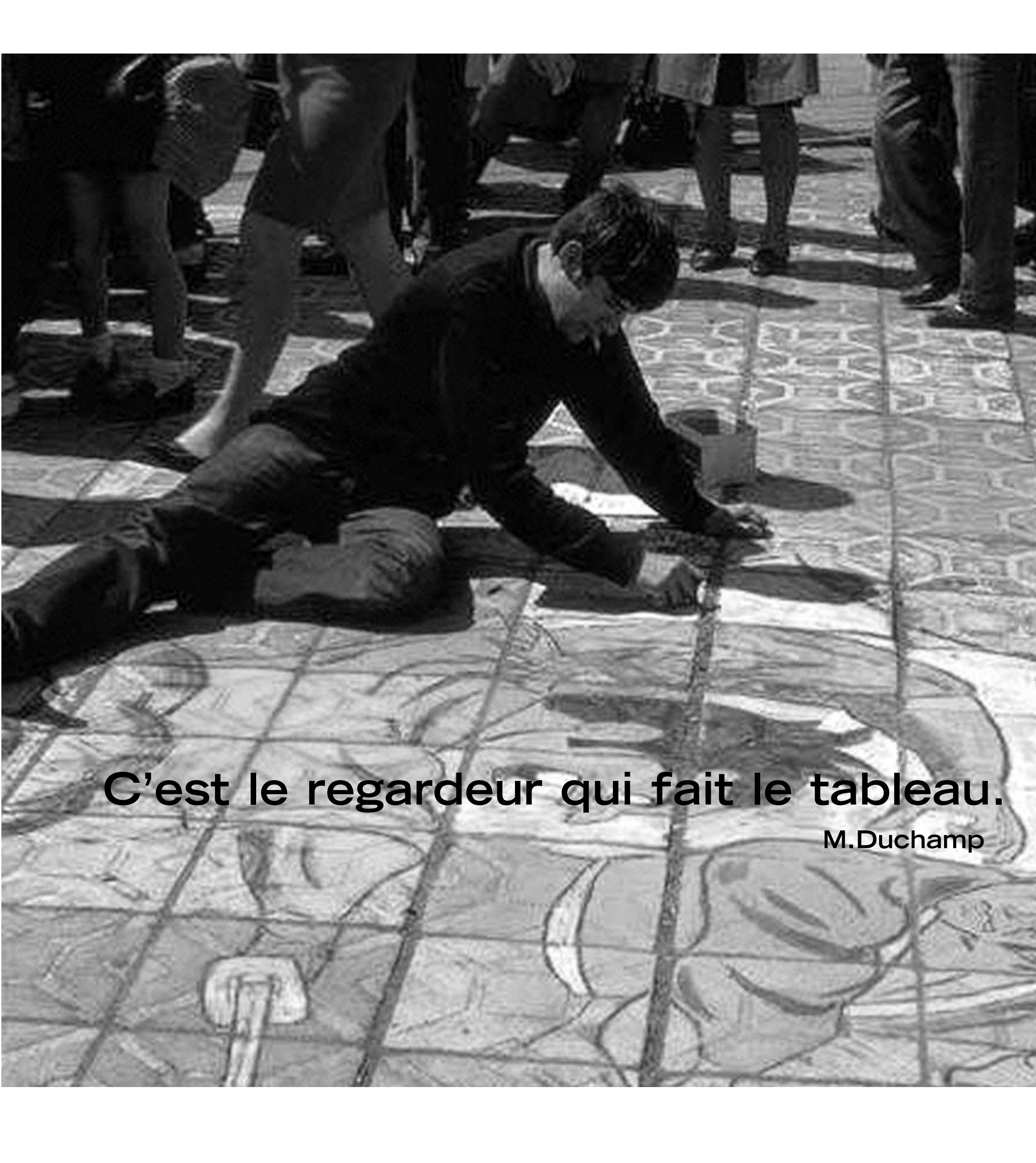
La qualité d'un projet n'est pas nécessairement liée au degré d'élitisme de son public. 8

L'art est loin du public. Mais surtout l'art est loin de la société. Ce n'est pas en partant du public qu'il faut travailler avec les artistes, c'est en partant d'une analyse, avec eux, des aspirations de la société. 9

L'organisation (de la diffusion) mise en place en France [...] a calibré la production, en même temps, qu'el-le calibrait les publics. 10

Coupeau s'arrêta devant la Joconde, à laquelle il trouva une ressemblance avec une de ses tantes. Boche et Bibi-la-Grillade ricanaient, en se montrant du coin de l'œil les femmes nues... 11

1Jean Vilar, " Petit manifeste de Suresnes ", écrit à l'occasion du lancement du TNP en 1951, in Le théâtre, service public, Gallimard, 1975, p. 147 - 2 Paul Valéry, Palais du Trocadéro (fronton) - 3 Marcel Duchamp - 4 Daniel Buren, A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?, Sens & Tonka, 1998, p. 49 - 5 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 2 - 6 Louis Jouvet, Prestiges et perspectives du théâtre français, Gallimard, 1945, p. 52 - 7 Pierre Bourdieu in Daniel Buren, Mot à Mot, Centre Georges-Pompidou, Editions Xavier Barral, de la Martinière, 2002, c. 84 - 8 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documenation Française, 1992, p. 19 - 9 Un responsable de centre d'art cité par Bernard Latarjet, ibid., p. 19 - 10 Fabrice Lextrait, Une nouvelle époque de l'action culturelle, ministère de la Culture et de la Communication, 2001, vol. 2, p.30 - 11 Emile Zola, L'Assommoir, [1ère édition 1877], Gallimard, Folio, 1978, p. 98..


C’est le regardeur qui fait le tableau.
M.Duchamp

Définition

1 - Etymologie
Public : du latin *Pubes*, *pubis*, (poil, puberté), d'où un probable *pubicus* , qui donne *publicus* : " population mâle adulte en âge de porter les armes et de prendre part aux délibérations de l'assemblée ". Qui concerne le peuple : " *Res publica* ", " *Res populi* ".

2 - Le public au sens général. Synonymes : l'homme de la rue, le promeneur, le visiteur (de villes, de sites...), le touriste, le consommateur, la foule des grands jours...

3 - Le public au sens restreint : le spectateur, le visiteur (d'un musée, d'une exposition...), l'assistance, l'auditeur, l'audience, l'audimat. On retiendra les néologismes : " particip'acteur ", " consomm'acteur ", " spect'acteur ".

4 - Le public au sens technique
Les quatre démarches...
* Sortir de chez soi pour aller vers un " ailleurs "
* Sortir de chez soi pour aller dans un lieu spécialisé, ou du moins approprié (cinéma, cirque, galerie, musée...)
* Sortir de chez soi pour voir une œuvre originale, " en vrai "
* Sortir de chez soi en acquittant le plus souvent un droit d'entrée
Et leurs obstacles
* La concurrence d'autres sorties, d'activités domestiques et intimes, de l'âge, de la fatigue, du " cycle de vie "
* Le problème de la distance, du confort d'accès, de l'accueil, de la durée (du déplacement, du spectacle, de la visite...)
* L'opportunité de l'activité culturelle proposée : " cela vaut-il vraiment la peine ? "
* Le prix, surtout à plusieurs (problème des sorties culturelles en famille et en groupe).

5 - Importance des réseaux (le bouche à oreille, fans-clubs, passionnés).

6 - Modifications des comportements des publics par rapport aux espaces culturels.

Plusieurs typologies de publics existent. Elles prennent généralement en compte des variables quantitatives et/ou qualitatives :
- Fidélisés / Nouveaux (jeunes, ruraux, hospitalisés, handicapés, prisonniers...).
- Indifférents / Curieux / Intéressés / Amateurs / Experts. 1

1 Pierre Mayol, inédit, 2002.

Points de vue

En proposant [...] le terme de non public pour désigner l'ensemble des " exclus ", je n'imaginais guère les surprenants malentendus auxquels, durant un certain temps, il allait donner lieu. Mais les efforts que j'ai dû faire pour tenter de les dissiper m'ont permis, je crois, d'en dégager les racines. Pour moi, et sans doute aussi pour bon nombre de mes camarades, le " non-public " c'était la grande majorité de la population : tous ceux, hommes ou femmes, auxquels la société ne fournit guère (ou refuse les moyens " de se choisir librement ". Ce que nous demandions, c'était qu'il puisse " rompre " son actuel isolement, sortir du ghetto, en se situant de plus en plus consciemment dans le contexte social et historique, en se libérant toujours mieux des mystifications de tous ordres qui tendent à le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées. Ainsi faisons-nous d'emblée de l'action culturelle " une entreprise de politisation ". 1

Comme le peintre dit " naïf " qui, étant extérieur au champ et à ses traditions spécifiques, reste extérieur à l'histoire propre de l'art considéré, le spectateur " naïf " ne peut accéder à une perception spécifique d'œuvres d'art qui n'ont de sens que par référence à l'histoire spécifique d'une tradition artistique. 2

On pourrait dire que les intellectuels croient à la représentation - littérature, théâtre, peinture - plus qu'aux choses représentées ; tandis que le " peuple " demande avant tout aux représentations et aux conventions qui les régissent de lui permettre de croire " naïvement " aux choses représentées. 3

Un regardeur inventif, attentif, actif.
A notre époque, le regardeur est perdu.
Il doit juger de ce qu'il regarde non plus à l'aune d'une règle commune plus ou moins bien définie et suivie, mais à celle de son rapport direct et unique entre lui-même, sa conscience, sa notion du beau, sa culture, ses connaissances et celui qui peint, qui produit l'œuvre, sa démarche, ses qualités propres, sa place dans le temps. Aucune règle explicite ne peut l'aider.
Dans le même moment, son intuition ne saurait être suffisante. Sa connaissance non plus.
Le spectateur doit inventer, avancer à tâtons. Inventer son chemin presque autant que l'artiste lui-même tente de trouver le sien. Devenir son collaborateur par la pensée. 4

Somme toute, l'artiste n'est pas seul à accomplir l'acte de création car le spectateur établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et, par là, ajoute sa propre contribution au processus créatif. 5

L'acteur, jouant un rôle, doit s'y tenir ; seuls les spectateurs peuvent voir l'ensemble de la scène, et ils sont en principe impartiaux, aucun rôle ne leur est assigné ; enfin la doxa ou opinion - " comment il apparaît aux autres " - est primordiale pour l'acteur. Les spectateurs constituent le domaine public : d'une part, ils sont toujours au pluriel, puisque l'expérience d'un spectateur se doit d'être validée par celle des autres, formant ainsi un " sens commun " opposé au " sens privé " [...] ; d'autre part, sans eux les beaux objets ne sauraient apparaître : ils sont créés par le jugement des spectateurs et des critiques.
[...] Le spectateur [...] se distingue non seulement de l'acteur - en tant qu'il regarde et ne joue pas -, mais aussi du génie. Quelles que soient les excellences du génie, la particularité qui caractérise les spectateurs est le goût ; or, celuici n'est pas le privilège du génie. 6

Le public remplit... une fonction d'évaluateur, de découvreur, de critique. Il incarne indéniablement une instance de légitimation. Il représente un point d'appui tantôt essentiel, tantôt relatif pour les décideurs et les opérateurs. Il est évidemment pertinent de souligner la pluralité des publics et des univers culturels correspondants. 7

1 Francis Jeanson, L'action culturelle dans la cité, Seuil, 1973, p. 30 - 2 Pierre Bourdieu, ibid., p. 4 - 3 Pierre Bourdieu, ibid., p. 6 - 4 Daniel Buren, A force de descendre dans la rue, l'art peut-il enfin y monter ?, Sens & Tonka, 1998, p. 49 - 5 Marcel Duchamp, Duchamp du signe, Flammarion, 1991, p. 187 - 6 Julia Kristeva, Le génie féminin : Hannah Arendt, t.1, Fayard, 1999, pp. 346-347 - 7 Jean-Pierre Saez, in Emmanuel de Warensquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 8.

Questions

- De quelle manière la médiation contribue-t-elle à ce que " les publics se libèrent toujours mieux des mystifications qui tendent à le rendre en lui-même complice des situations réelles qui lui sont infligées " ?
- Qu'est-ce qui fait qu'un public croit - ou ne croit pas - que le jeu de l'art et de la culture " en vaut la chandelle " ? Qu'est-ce qui fait qu'il pense que ce jeu vaut la peine d'être joué ? Comment faire pour que ce jeu le concerne ?

voir Art, Besoin culturel, Consommateur - Acteur, Croyance, Dépense, Education informelle, Education Nationale, Education populaire, Equipements culturels, Goût, Loisirs, Nouveaux lieux - Espaces intermédiaires, Pratiques culturelles

R S T

Relativisme culturel

Introduction

" Toutes les cultures sont également légitimes et tout est culturel ", affirment à l'unisson les enfants gâtés de la société d'abondance et les détracteurs de l'Occident. 1

Dans le domaine de la culture, le système totalitaire nouveau se manifeste sous la forme d'un pluralisme harmonieux : les œuvres et les vérités les plus contradictoires coexistent paisiblement dans l'indifférence. 2

Le " tout culturel " est une corruption de la pensée [mais il est] juste que tout enjeu de société fondamental a une dimension culturelle. 3

Avec la fin du colonialisme s'achève le règne des races, mais commence la religion des cultures. 4

1 Alain Finkielkraut, La défaite de la pensée, Gallimard, 1987, p. 136 - 2 Herbert Marcuse, L'homme unidimensionnel, Minuit, 1968 - 3 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 18 - 4 Hélé Béji, L'imposture culturelle, Stock, 1997, p. 34.

Définition

Défendue par plusieurs anthropologues, en particulier M.J Herskovits et Ruth Benedict, cette théorie soutient que les éléments normatifs, les valeurs et les institutions d'une société ne trouvent leur explication et leur légitimation qu'à partir de la culture de cette communauté humaine. La diversité des modèles culturels entraînerait une sorte d'autonomie des modèles éthiques. C'est à affirmer, en d'autres termes, l'auto-validation des valeurs culturelles et, par voie de conséquence, l'incompatibilité profonde des cultures, dont aucune ne serait supérieure à l'autre.
La théorie connut une " vogue " entre les années 1930 - 1950 mais elle a suscité de vives critiques parce qu'elle postule un relativisme moral et semble nier l'effet cumulatif du progrès culturel et le développement d'une civilisation de l'universel. Mais, au titre de son apport, elle a obligé à questionner l'ethnocentrisme qui consistait à ne voir les sociétés traditionnelles que du point de vue occidental. 1

Dans le prolongement de la théorie du relativisme culturel, le concept de " pluralisme culturel " est dû au sociologue Kallen Horace (1956).
L'horizon intellectuel et culturel des sociétés modernes fait désormais coexister ensemble la pluralité des valeurs. Il n'y a plus, *de facto*, d'institution, de parti, d'église détenant un rôle dominant dans le domaine moral, doctrinal ou idéologique. Le pluralisme s'est installé dans les sociétés libres comme une donnée permanente de la culture moderne.
Aspects bénéfiques : attitude positive à l'égard de la diversité et de la coexistence culturelle. Ouverture, tolérance, respect des complexités idéologiques, de la diversité des mentalités. Permet d'envisager de construire un monde nouveau dans le respect des disparités. Favorise la libre circulation des idées. La formule " Un monde un, mais un dans la pluralité " résume cette conception.
Aspect négatif : cette attitude peut entraîner l'indifférence, la passivité face à la diversité, voire une attitude de démission.
Le respect du pluralisme des opinions est en fait à concilier avec la liberté de défendre, par les moyens légitimes, ses propres convictions. 2

1 Hervé Carrier, Lexique de la culture, Desclée, 1992, p. 269 - 2 Hervé Carrier, ibid., pp. 257-258.

Points de vue

Il y aurait toute une histoire sociale à faire du relativisme culturel, une histoire des conditions sociales de son invention, de sa diffusion et des effets qu'il a produits, c'est-à-dire des enjeux et des luttes pour ces enjeux que furent et que sont encore les luttes pour la définition légitime de la culture. Chaque classe sociale, qui est aussi une classe culturelle, tient à imposer la définition avec laquelle elle a partie liée ou à contester, tout au moins pour les classes culturellement dominées, la définition que la culture hégémonique (i.e. les dominants culturellement) donne de la culture. Mais dans ce combat entre partenaires culturels inégaux, l'acharnement de la culture qui se revendique comme " populaire " met à traiter à égalité avec la culture qu'elle reconnaît objectivement, par le seul fait d'entrer en compétition avec elle, comme culture de référence,

n'est-il pas une manière d'hommage ? C'est tout le sens de la querelle, jamais totalement éteinte, entre " culture populaire " et " culture cultivée " (académique, dominante) qui est " culture " tout court, sans autre spécification. La confrontation implicite avec la culture " française " endogène de la " culture des immigrés " - les " cultures d'origine ", qu'on se plaît à redéfinir comme " culture d'apport ", ou " culture en création " qui grefferait sur le substrat importé les emprunts importés par le contexte d'immigration est souvent déjà adoptée en partie bien avant l'immigration -, qui est constitué en tant qu'enjeu non pas tant par les immigrés eux-mêmes et explicitement par eux, mais plutôt par la société d'immigration s'interrogeant sur ses composantes culturelles, n'est, semble-t-il, sous réserve de toutes les distinctions qui caractérisent la situation *sui generis* que réalise sous ce rapport, qu' une variante paradigmatique, une variante actualisée de l'ancien et toujours actuel conflit entre cultures en compétition. 1

Par ailleurs, s'il est vrai que le relativisme culturel a été l'ancêtre direct du multiculturalisme, il n'en demeure pas moins vrai que ce dernier, tout en dénonçant l'idée de haute culture élaborée par l'eurocentrisme, finit par accepter les mêmes divisions qu'il veut contester. Dans la mesure où il réclame la pluralité des *canons* avec des *curricula* séparés pour chaque groupe ethnique, ils finissent par ratifier les mêmes inégalités qu'ils veulent précisément bouleverser. Ils se bloquent sur ces divisions en masquant, à leur insu, les raisons économiques qui en ont été les causes essentielles. 2

La culture n'est pas la propriété d'un art, fut-il un art savant ; il ne doit pas y avoir de hiérarchie entre " art mineur " ou " art majeur ", entre " noble " et " art roturier ". Toutes les formes d'art et de culture et en particulier celle de la vie, notre manière de vivre, notre manière d'aimer, notre manière de nous habiller, notre manière d'habiter, c'est cela aussi le droit à la beauté, si on veut l'introduire dans certains actes de la vie sociale et civile.3

" Toutes les cultures sont également légitimes et tout est culturel ", affirment à l'unisson les enfants gâtés de la société d'abondance et les détracteurs de l'Occident.
Ce nihilisme rageur fait place [...] à une admiration égale pour l'auteur du Roi Lear et pour Charles Jourdan. A condition qu'elle porte la signature d'un grand styliste, une paire de bottes vaut Shakespeare. Et tout à l'avenant : une bande dessinée qui combine une intrigue palpitante avec de belles images vaut un roman de Nabokov ; ce que lisent les Lolitas vaut *Lolita* ; un slogan publicitaire efficace vaut un poème d'Appolinaire ou de Francis Ponge ; un rythme de rock vaut une mélodie de Duke Ellington ; un beau match de football vaut un ballet de Pina Bausch ; un grand couturier vaut Manet, Picasso, Michel-Ange ; l'opéra d'aujourd'hui - " celui de la vie, du clip, du jingle, du spot " - vaut largement Verdi ou Wagner. Le footballeur et le chorégraphe, le peintre et le couturier, le musicien et le rocker sont, au même titre, des créateurs. [...] La démocratie qui impliquait l'accès de tous à la culture se définit désormais par le droit de chacun à la culture de son choix (ou à nommer culture sa pulsion du moment). 4

Je profite d'ailleurs de l'occasion que vous me donnez pour dire que si nous sommes souvent très prompts à critiquer l'Occident pour les crimes qu'il a commis (et notamment le colonialisme, l'horreur de la persécution des étrangers à différentes périodes, etc.), nous oublions souvent que c'est dans la culture occidentale qu'ont pu s'élaborer une pensée de l'autre et des tentatives pour accueillir les autres, avec toutes les difficultés et les échecs que nous connaissons, mais aussi avec des possibilités d'issues. C'est dans cette optique que j'ai interrogé les pensées des Grecs à l'égard des étrangers, ainsi que le christianisme, le judaïsme, la pensée renaissante, le XVIIIe siècle, jusqu'à Freud. Un travail fort incomplet et qui mérite d'être continué. Il va de soi que les impasses de l'Occident vis-à-vis de l'autre sont à soumettre à une critique sans concession. Mais il importe également d'en montrer les avancées : le fait est que, depuis le judaïsme avec la figure de Ruth, jusqu'à saint Paul s'adressant aux étrangers et à l'idée de charité augustinienne, il existe en Occident un effort exceptionnel, et à tout prendre étonnant, de penser l'autre et de l'apprivoiser, dont nous sommes les héritiers et dont nous devons être fiers. 5

Le soubassement objectif (ou historien) de l'éthique contemporaine est le culturalisme, la fascination véritablement touristique pour le multiple des mœurs, des coutumes, des croyances. Et tout spécialement pour l'inévitable bigarrure des formations imaginaires (religions, représentations sexuelles, formes d'incarnation de l'autorité...). Oui l'essentiel de l' " objectivité " éthique tient à une sociologie vulgaire, directement héritée de l'étonnement colonial devant les sauvages, étant entendu que les sauvages sont aussi parmi

nous (drogués des banlieues, communautés de croyance, sectes : tout l'attirail journalistique de la menaçante altérité intérieure), à quoi l'éthique, sans changer de dispositif d'investigation, oppose *sa* " reconnaissance " et *ses* travailleurs sociaux.
Contre ces descriptions futiles (tout ce qu'on nous raconte là est de la réalité évidente et par elle-même inconsistante), la pensée véritable doit affirmer ceci : les différences étant ce qu'il y a, et toute vérité étant venir-à-l'être de ce qui n'est pas encore, les différences sont précisément ce que toute vérité *dépose*, ou fait apparaître comme insignifiant. Aucune situation concrète ne se laisse éclairer par le motif de " la reconnaissance de l'autre ". Il y a, dans toute configuration collective moderne, des gens de partout, qui mangent différent, parlent plusieurs idiomes, portent divers chapeaux, pratiquent différents rites, ont des rapports compliqués et variables à la chose sexuelle, aiment l'autorité ou le désordre, et ainsi va le monde. 6

Dans la tradition française, la notion de civilisation est universelle. Mais dès que vous posez l'idée qu'il existe des cultures différentes, alors la question se pose de savoir ce que vaut la culture d'une communauté pour tout autre membre d'une autre communauté. Peut-elle être bonne pour lui ? Dès que l'on admet qu'une culture n'est bonne que pour une population donnée, on est dans le relativisme. La génération des Margaret Mead et des Ruth Benedict a imposé, dans les années 1950, l'idée qu'on ne pouvait pas hiérarchiser les cultures, parce que les valeurs d'une civilisation ne pouvaient pas servir à en juger une autre. En fait, dès que l'on admet cette idée que les valeurs appartenant à une culture ne peuvent servir à en juger une autre, on est amené à prendre une vue très idéaliste des choses : ce sont les valeurs, c'est-à-dire des réalités très immatérielles, qui nous différencient. Une fois adopté ce relativisme du jugement, alors vous amenez également l'idée que les différences culturelles imposent des vues différentes du monde. Vous passez très aisément du jugement de valeur au jugement de réalité : entre deux cultures, la perception des faits, des couleurs et du monde physique ne sera pas la même. Vous êtes amenés également à soutenir que la communication entre les cultures est très difficile. Bref, de l'idée que les cultures ne peuvent se juger l'une l'autre, et que tout est différent d'une culture à l'autre, que votre vision du monde, vos émotions sont différentes, etc. Par conséquent, vous ne pouvez ni comprendre l'autre, ni communiquer vraiment avec lui. Il devient extrêmement difficile d'envisager ce qui pourrait être une " science des cultures " : vous ne pouvez faire que l'expérience de cette différence qui vous sépare des autres. Le paradoxe profond auquel cette position parvient est que plus vous accordez d'importance au déterminisme culturel, moins vous allez être en mesure de le prouver, puisque vous ne disposez d'aucun moyen d'analyser les différences culturelles. 7

1 Abdelmalek Sayad, La double absence, Seuil Liber, 1999, pp. 19-20 - 2 Daryush Shayegan, La lumière vient de l'occident, de l'Aube, 2001, p. 62 - 3 Jack Lang 1982 in Emmanuel de Warensquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 639 - 4 Alain Finkielkraut, ibid., pp. 136-137 - 5 Julia Kristeva, Au risque de la pensée, de l'aube, 2001, pp. 79-80 - 6 Alain Badiou, l'Éthique, essai sur la conscience du Mal, Hatier, 1995, pp. 26-27 - 7 Adam Kuper, Sciences Humaines, 2001, n° 113.

Questions

- Toutes les cultures se valent-elles lorsque l'on vit et travaille dans un pays donné ?
- Si la culture est relative, jusqu'où va le relativisme ? Jusqu'à croire au culte de l'inculture ?

voir Acculturation, Culture(s), Identité(s), Légitimité culturelle, Multiculturalisme, Valeur.


生田東門商店街
New Center Bl
お好み焼
たこ焼

Socialisation



Introduction

Quand j'avais six ans / La première fois / Que papa m'emm'na au cinéma / Moi je trouvais ça / Plus palpitant que n'importe quoi... 1

La *socialisation primaire*, celle qui s'effectue au cours de l'enfance au sein de la famille ou des groupes de pairs ; la *socialisation secondaire* se réalise au contact d'institutions telles que l'entreprise, le parti politique, le groupement associatif... 2

Par *socialisation*, nous désignons l'ensemble des processus structurels et biographiques qui assurent la construction des identités sociales par les institutions et les individus. 3

L'exclusion ne peut se définir uniquement comme une non-intégration dans le travail, c'est aussi une non-insertion dans la sociabilité socio-familiale, une " dissociation du lien social, c'est-à-dire une désaffiliation ". 4

La socialisation des individus est inséparable du fonctionnement des institutions socialisatrices - et notamment du système éducatif - dont une des fonctions cachées est non seulement d'assurer mais aussi de légitimer la reproduction sociale. 5

La socialisation comme mode de construction des identités sociales. 6

La socialisation n'est pas qu'un processus naturel, c'est un processus relationnel. 7

La socialisation produit des types sociaux adaptés à un contexte social et détermine les structures mentales qui caractérisent ce que l'on appelle la personnalité des individus. 8

1 Boris Vian, Cinématographe, 1956, (paroles B. Vian) - 2 Encarta Encyclopédie - 3 Claude Dubar, article " Socialisation ", in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 977 - 4 et 5 Claude Dubar, " Socialisation et processus ", in Serge Paugam, L'exclusion : l'état des savoirs, La découverte, 1996, p. 112 - 6 Pierre Bourdieu cité par Claude Dubar, article " Socialisation ", ibid., p. 975 - 7 Stanley Greenspan, L'esprit qui apprend, Odile Jacob, 1998 - 8 Margaret Mead, Mœurs et sexualité en Océanie, Plon, Terres humaines, [1ère édition 1957], 1969.

Définition

Processus par lequel des individus deviennent des " êtres sociaux " (socialisés), c'est-à-dire des membres de groupes, de collectifs ou de " sociétés ". Notion transdisciplinaire aux définitions très diverses, le terme est utilisé [...] pour désigner les rapports, variables dans l'espace et le temps, entre histoires individuelles (développement des êtres vivants et humains) et histoires collectives (des groupes, ethnies, cultures, sociétés). L'usage du terme marque généralement l'insistance sur le fait que l'éducation est un processus social et pas seulement individuel et que les " produits " de l'éducation dépendent des formes sociales au sein desquelles elles se déroulent. 1

Ainsi, par exemple, la transformation des politiques d'emploi et des modes de vie entraîne une transformation globale de la socialisation.

Conçue à la fois comme un processus d'acquisition d'un statut social et d'entrée dans l'âge adulte (socialisation " primaire ") et comme mécanisme d'intégration au monde professionnel et de reconnaissance de la valeur sociale (socialisation " secondaire "). Ce qui est en question, ce sont, tout à la fois, les parcours scolaires, les modalités du passage de l'école à l'entreprise, les formes de mobilité au cours de la vie active et les processus de sortie de l'activité professionnelle, bref l'organisation sociale des cycles de vie considérée du double point de vue des institutions et des individus. 2

1 Claude Dubar, article " Socialisation " in Dictionnaire encyclopédique de l'éducation et de la formation, Nathan, 2000, p. 974 - 2 Claude Dubar, " Socialisation et processus ", in Serge Paugam, ibid., p. 117.

Points de vue

Ce qu'on appelle exclusion, et qui n'est qu'une façon de nommer ce double processus (structurel et biographique), est le résultat de cette transformation globale de la socialisation qui tend à disqualifier socialement tous ceux qui n'entrent pas dans cette nouvelle " logique de la compétence " (autonomie, initiative, responsabilité) et à provoquer des formes diversifiées de désaffiliation selon les manières dont se combinent le rapport à l'emploi, devenu le critère principal du statut social, et les formes de sociabilité, devenues les seules médiations de la reconnaissance sociale. En combinant les étapes du processus de non-accès à l'emploi (ou d'expulsion de l'emploi) et celles de la dissolution des relations sociales (ou de l'impossibilité d'en construire), on peut reconstituer le processus d'ensemble que l'on veut désigner sous le terme d'exclusion, qui n'est jamais une fatalité irréversible (ce qui rend le terme d'exclusion peu adéquat et même dangereux), mais une série d'enchaînements biographiques liés à des mécanismes structurels et qui peut toujours, avec des probabilités variables, faire place à d'autres enchaînements appuyés sur d'autres mécanismes.
En considérant ainsi les réalités visées sous le terme d'exclusion non comme un état, mais comme l'articulation toujours incertaine de deux processus largement autonomes qui impliquent de la part des individus, considérés comme des sujets, une double transaction à la fois biographique (avec eux-mêmes) et relationnelle (avec les autres), il me semble possible de conceptualiser ces phénomènes comme des faits de socialisation dans un contexte nouveau marqué à la fois par de nouvelles politiques d'emploi et de nouvelles pratiques relationnelles, par de nouvelles trajectoires marquées par l'incertitude objective et des risques parfois récurrents de découragement subjectif. Se donner les moyens de repérer, de nommer et comprendre ces phénomènes n'a rien à voir avec l'étiquetage d'individus prétendument " exclus ". 1

L'individu comme sujet

Ce que tu aimes bien demeure,
Le reste n'est que cendre
Ce que tu aimes bien ne te sera pas arraché
Ce que tu aimes bien est ton seul héritage
A qui le monde, à moi, à eux
ou à personne ?
D'abord tu as vu, puis tu as touché
Le Paradis, même dans les corridors de l'Enfer,
Ce que tu aimes bien est ton seul héritage,
Ce que tu aimes bien ne te sera pas volé. 2

Le contexte social

Les comportements masculins et féminins ne sont pas naturels mais s'inscrivent dans une culture qui définit des rôles qui fixent des modèles de comportement. Ainsi, la douceur est une norme chez les Arapesh aussi bien pour les hommes que pour les femmes ; donc les hommes adoptent des comportements que l'on aurait tendance à qualifier de " féminins " dans notre société. Au contraire, chez les Mundugumor, l'agressivité est la norme pour les deux sexes et les femmes ont tendance à adopter des comportements

que l'on aurait tendance à qualifier de " masculins " dans notre société. La société produit donc des types sociaux adaptés à un contexte social et détermine les structures mentales qui caractérisent ce que l'on appelle la personnalité des individus. 3

Les " individus " sont [...] le produit de conditions sociales, historiques, etc. ils ont des dispositions, c'est-à-dire des manières d'être permanentes, des catégories de perception, des schèmes, des modes de pensée, des structures d'invention, etc. qui sont liés à leurs trajectoires, c'est-à-dire à leur origine sociale, à leurs trajectoires scolaires, aux types d'écoles par lesquelles ils sont passés . 4

La famille

De lui, il me reste seulement le stylo. Je l'ai pris un jour dans le sac de ma mère où elle le gardait avec d'autres souvenirs de mon père. Un stylo comme l'on n'en fait plus et qu'il fallait remplir avec de l'encre. Je m'en suis servie pendant toute ma scolarité. Il m'a " lâchée " avant que je puisse me décider à l'abandonner. Je le possède toujours, rafistolé avec du scotch, il est devant mes yeux sur ma table de travail et il me contraint à écrire, écrire... 5

- Où avez-vous puisé ce goût pour une nécessaire pluralité des arts ?
- Il est vrai que j'ai été très imprégné par l'école de Nancy, qui fut un grand mouvement de rénovation artistique, initié par Emile Gallé au début du XXe siècle, avec la volonté de concilier différentes formes d'art, en accordant une grande importance aux arts dits appliqués. D'ailleurs, mes grands-parents possédaient eux-mêmes une maison entièrement décorée par Louis Majorelle, l'un des grands artistes de ce mouvement. 6

L'indigence des moyens qui lui sont impartis est si impossible à imaginer qu'elle paraît défier toute crédibilité. Langue, culture, valeurs intellectuelles, échelles de valeurs morales, rien de ces dons qu'on reçoit au berceau ne peut, ne va lui servir... Que faire ? Il s'empare sans hésiter d'autres instruments, le voleur, qui n'ont été forgés ni pour lui ni pour les buts qu'il entend poursuivre. Qu'importe, ils sont à sa portée, il les pliera à ses desseins. La langue n'est pas sa langue, la culture n'est pas l'héritage de ses ancêtres, ces tours de pensée, ces catégories intellectuelles, éthiques, n'ont pas cours dans son milieu naturel. Les armes ambiguës que celles dont il va user. 7

L'écriture est un champ miné de trahison. J'ai trahi ma mère en devenant, non pas poète oral mais écrivain, et écrivain en anglais, c'est-à-dire dans une langue incompréhensible pour elle ; et non seulement cela, mais écrivain de textes politiques, ce qui m'empêcha de vivre en Somalie, proche d'elle. Je pensais donc que je devais écrire des livres que l'on puisse considérer comme un monument à la mémoire de ma mère... Je regrette d'avoir écrit en anglais, je regrette de ne pas avoir vécu en Somalie. Je regrette que toi, ma mère, tu sois morte avant que j'aie pu te revoir. J'espère que mon œuvre est assez bonne pour servir d'éloge funèbre à ma mère. 8

Le quartier

Il se trouve que j'ai passé mon enfance dans une petite commune de l'Essonne, dans une école communale dont je garde le meilleur souvenir, mais sur un territoire où l'offre culturelle n'existait pas ; or cette absence-là n'était absolument pas compensée par l'école. A l'âge de dix ans, je suis venue à Paris et là, l'horizon de ma vie culturelle s'est agrandi d'un seul coup ! J'ai vécu alors des années de fringale en direction du théâtre, du cinéma, de la musique, une véritable découverte, dans laquelle ma famille a joué un rôle essentiel ! 9

Je savais que, mon libraire parti, je n'en aurai plus jamais d'autre, car on ne revit pas deux fois une initiation, on ne recommence pas ce qui est sans double. Le jour où il fut mis en terre, je suis devenu un peu plus vieux, un peu plus seul, un peu plus contraint à ma compagnie. Un peu moins à même de partager des voyages qu'il me faut maintenant accomplir sans lui. 10

L'école

Que la soif de connaissances (des jeunes) se heurte, parfois durement, à la scolarisation et aux professeurs, c'est la vérité. Mais on ne saurait oublier le rôle capital des " médiateurs culturels ". On connaît le cas d'authentiques *conversions* à des pratiques comme la lecture, l'écriture, l'astronomie, la botanique, la musique ou le théâtre, grâce à un professeur (de lettres, d'histoire, de langues, de philosophie, de sciences), un ami, un parent, qui ont pu jouer le rôle de révélateur culturel. Pour comprendre la jeunesse du point de vue culturel, il faut reconnaître en elle une dimension intellectuelle non réductible aux programmes de la scolarité, mais qui sait néanmoins l'utiliser comme tremplin. 11

Le travail

- Les jeunes ne refusent pas le travail, ils le désacralisent ?
- Ils inventent une société où les valeurs ne sont plus principalement liées à la production. Le travail ne porte plus en lui les signes de la reconnaissance sociale, puisqu'il est déqualifié : il est alors exclu des valeurs clés de leur système de valeurs. Pourtant il est faux de dire que les jeunes refusent le travail. Toutes les études menées sur ce point concordent pour dénoncer ce lieu commun. Mais il est vrai qu'ils contestent les modèles hiérarchiques traditionnels et la parcellisation des tâches, qu'ils revendiquent davantage d'autonomie dans l'organisation du travail et qu'ils aspirent à reconnaître dans le travail un sens et une utilité. Mais ne sont-ce pas là les aspirations de l'ensemble des travailleurs ? 12

L'errance dans l'espace public des [exclus du monde scolaire et professionnel], qui se traduisait par une série de comportements " déviants " (violence, dégradations, etc.) n'est pas nouvelles (loubards, blousons noirs, etc.). Toutefois, elle prenait rapidement fin par l'intégration dans les fractions les plus déqualifiées du prolétariat industriel. Et loin de s'opposer à la culture de l'atelier, les valeurs dont ces jeunes étaient porteurs (virilité, violence, anti-autoritarisme, etc.) y trouvaient un réceptacle favorable. Il suffit de penser à la virilité des ateliers, à la lutte contre le " petit chef ", le contremaître. Ces valeurs nourrissaient même parfois l'action syndicale et politique. Au fil des années, l'intégration professionnelle s'accompagnait du passage à un mode de vie plus " conforme " aux normes sociales dominantes. Actuellement, ces mêmes jeunes ne peuvent plus s'insérer dans un monde ou ils ne peuvent occuper les nouveaux emplois sous-qualifiés auxquels leur absence de qualification les voue objectivement. En effet, ceux-ci se développent exclusivement dans les services, qui imposent des formes de civilité et de comportements " normalisés " (docilité, politesse, voire déférence) qui s'opposent aux valeurs de la rue. 13

1 Claude Dubar, " Socialisation et processus ", in Serge Paugam, ibid., pp. 117-118 - 2 Ezra Pound, Les Cantos, Flammarion, Mille et une pages, 2002 - 3 Margaret Mead, Mœurs et sexualité en Océanie, [1ère édition 1957], Plon, Terres humaines, 1969 - 4 Pierre Bourdieu " Questions sur l'art pour et avec les élèves d'une école d'art mise en question " in Penser l'art à l'école, Actes Sud, 2001, p. 50 - 5 Sarah Kofman, Rue Ordener, rue Labat, Galilée, 1994, p. 9 - 6 Pascale Lismonde, Les arts à l'école (entretien avec Jack Lang), Gallimard Folio, 2002, p. 8 - 7 Mohammed Dib, Le voleur de feu - 8 Nuruddin Farah, entretien inédit, juillet 1998 in Pascale Casanova, La république mondiale des lettres, Seuil, 1999, p. 347 - 9 Pascale Lismonde, ibid., (entretien avec Catherine Tasca), p. 14 - 10 Michel Onfray, Le désir d'être un volcan, Grasset, 1996, p. 39 - 11 Pierre Mayol, Les enfants de la liberté, L'Harmattan, 1997, p. 130 - 12 Bertrand Schwartz, L'insertion professionnelle et sociale des jeunes, La Documentation Française, 1981, p. 28 - 13 Laurent Bonelli, " Une vision policière de la société ", in Le Monde diplomatique, février 2003.

Questions

- A quelles conditions la médiation culturelle peut-elle être un moyen de lutte contre les phénomènes de déviance, de repli communautaire et de stigmatisation des populations ?
- En bout de course, le sentiment de trahir sa famille, son milieu d'origine... Est-ce le prix de l'accès à la culture ? Est-ce le prix pour tout un chacun ?

voir Association, Education informelle, Education nationale, Education populaire, Identité(s), Intégration, Intergénérationnel, Lien social, Ville.



Technologies de l'information et de la communication



Introduction

Le récit du XXIe siècle s'annonce comme un *road movie* sur décor d'autoroutes de l'information. 1

Quand l'écran s'allume je tape sur mon clavier / Tous les mots sans voix qu'on se dit avec les doigts / Et j'envoie dans la nuit / Un message pour celle qui / Me répondra OK *pour un rendez-vous /* 2

En mars 2001, la France compte 8,2 millions d'internautes contre 7,8 millions en juin 2000. Profil type : jeune, surdiplômé, avec des revenus confortables. 3

Les inégalités culturelles auraient-elles disparu dans notre société de communication de masse où la télévision, les CD-Rom et les autoroutes de l'information offriraient à chacun, dit-on, la possibilité d'entrer en contact avec les produits culturels et les œuvres ? 4

Les communications établissent l'uniformité parmi les hommes en les isolant. 5

Pour redonner à la culture le caractère véritablement général qu'elle a perdu, il faut pouvoir réintroduire en elle la conscience de la nature des machines, de leurs relations mutuelles et de leurs relations avec l'homme, et des valeurs impliquées dans ces relations. 6

1 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 96 - 2 Michel Polnareff, Goodbye Marylou, 1992, (paroles M. Polnareff et J. R. Mariani, musique M. Polnareff) - 3 Gérard Mermet, Francoscopie 2001, Larousse, 2000 - 4 Jean Caune, ibid., p. 96 - 5 Theodor W. Adorno, Max Horkheimer, La dialectique de la raison , [1 ère édition 1947], Gallimard ,Tel, 1983 - 6 Gilbert Simondon, Du mode d'existence des objets techniques, [1ère édition 1958], Aubier, 1989.

Définition

TIC est l'acronyme de " technologies de l'information et de la communication ". Ce terme générique englobe l'ensemble des technologies de l'information, c'est-à-dire l'informatique dans ces aspects matériels et logiciels, et de communication, en particulier les réseaux de communication vus à la fois sous les angles du contenu et du support de communication.
La création de cet acronyme marque le fait que cet ensemble vague, hétéroclite et évolutif est néanmoins considéré comme un concept homogène et circonscrit. 1

Internet, ce n'est donc pas le nom d'un réseau, mais celui du logiciel d'interface qui permet à différents réseaux d'échanger des informations. Son usage est multiple : courrier électronique, accès à des informations de toutes natures, jeux, forum interactif de discussion (*chat*), ou encore groupes de discussion (*newsgroups*) qui s'auto-organisent sur des thèmes plus ou moins précis. Les usages liés à l'emploi et à la vie professionnelle (réalisation de CV, recherche de stages, consultation d'offres d'emplois...) prennent de l'importance.

Multimédia. L'adjectif qualifie un ensemble de dispositifs interactifs pour le traitement et la transmission d'informations au format numérique. Il peut s'agir de données sous forme de textes, de sons, d'images fixes ou animées. Le nom multimédia fait référence à un ensemble de technologies audiovisuelles, informatiques et de télécommunication. Selon les auteurs, le multimédia couvre des domaines plus ou moins étendus de l'informatique. 2

Espaces publics numériques (EPN) est un concept défini par le gouvernement (11 juillet 2000). Il s'agit d'espace public d'initiation et de sensibilisation à internet et aux nouvelles technologies, destinés à différents publics, parmi lesquels les jeunes bénéficient d'une attention particulière. Ils sont implantés dans institutions culturelles municipales (médiathèque, cinéma, théâtre...) ou dans des institutions indépendantes (association, MJC, centre socioculturel...). A vocation de sensibilisation et de loisir, ils sont généralement en accès libre pour le public individuel. Les usages professionnels (formation continue) et de groupes (scolaires, associations...) sont gratuits ou payants.

1 Gabriel Otman, Les mots de la cyberculture. Belin, 1998, pp. 398-401 - 2 Gabriel Otman, ibid., p. 250.

Points de vue

Malgré son apparence de nouveauté, internet est le fruit d'une longue histoire. Au moment où le réseau SAGE (1er réseau informatique construit dans les années 1950) est mis en service aux Etats-Unis, certains doutent de son efficacité en cas de conflit nucléaire. L'ARPA (*Advanced Reseach Project Agency*), mise en place par le Département de la défense américaine, fait alors étudier par la Rand Corporation, la possibilité d'un réseau décentralisé, où l'information trouverait en quelque sorte elle-même son cheminement en fonction des liaisons existantes, est adoptée. Il servira désormais de base à la notion de réseau informatique.
Une première application de cette idée est, en 1970, le réseau Arpanet qui relie plusieurs universités américaines de la côte Ouest. La transmission dite " par paquet ", qui permet d'optimiser le transfert des données, est mise au point dans ce contexte, ainsi que différents protocoles, dont le fameux IP, *Internet Protocol* (contrairement à ce que l'on croit généralement, internet n'est donc pas le nom d'un réseau, mais celui du logiciel d'interface qui permet à différents réseaux d'échanger des informations). Toutes ces innovations restent couvertes par le " secret défense " jusqu'en 1980, date à laquelle l'ARPA décide de se placer dans le domaine public, mais il faut attendre la fin des années 1980 pour que différents réseaux commencent à utiliser le protocole internet. D'autres innovations contribueront de façon décisive à son expansion, notamment la possibilité d'utiliser des liens hypertextes entre les données. Sur cette base est inventée, au début des années 1990, au Cern (Laboratoire européen de physique des particules) de Genève, le " *World Wide Web* : www " qui utilise le langage HTML (*HyperText Markup Langage*).
Internet est immédiatement investi dans le monde politique. En 1993, le vice-président américain Al Gore conçoit un texte clé qui décrit un vaste programme d'action : la *NII*, *National Information Infrastructure*. Ce projet d'infrastructure de transport d'information a pour objectif de connecter les entreprises, les écoles, les particuliers, les organismes publics, puis d'étendre le réseau à toute la planète. Le ton est quasi messianique : il s'agit d'ouvrir une " nouvelle frontière ", de " renforcer la démocratie ", de " traiter les problèmes écologiques ", de " diffuser universellement les connaissances ", mais aussi de créer " un marché mondial de l'information ". On parle alors " d'autoroute de l'information " et

de " village planétaire ". En 1994, l'Europe emboîte le pas et la commission Baugemann (composée essentiellement d'industriels) reprend la même thématique.
Les médias ont largement contribué à populariser tous ces thèmes, héritiers d'une certaine façon de la cybernétique des années 1940. Le terme *d'autoroutes de la communication* disparaîtra rapidement du lexique médiatique pour laisser la place à " Internet ", dont l'usage est multiple : courrier électronique, accès à des informations de toute nature ou encore groupes de discussion (*newsgroups*) s'auto-organisent sur des thèmes plus ou moins précis. Le foisonnement y confine souvent à l'anarchie et, de plus en plus, se pose le problème de la fiabilité des informations disponibles. L'absence provisoire de contrôle des Etats et les difficultés techniques à appliquer les lois nationales qui régulent la liberté d'expression, font que les informations disponibles sur internet prennent souvent un caractère pour le moins discutable. Si les promoteurs d'internet y voient l'occasion de construire une société mondialement plus intégrée, plus productive et plus harmonieuse, d'autres redoutent une source supplémentaire d'inégalités entre pays riches et pays pauvres, entre la partie aisée de la population et ceux qui seraient doublement exclus de l'environnement économique et de l'environnement informationnel. 1

Comme près de 800 autres communes bretonnes - sur 1 260 - Pacé profite du plan cybercommunes mis en place par la région dans ses quatre départements afin de " démocratiser l'accès aux nouvelles technologies ". L'objectif est, qu'à terme, aucun Breton n'habite à plus de 20 km d'un accès à internet. Le dispositif, l'un des premiers de cette ampleur dans le monde rural, fête ses quatre ans avec un bilan globalement positif. Nombre de cybercommunes sont débordées par l'affluence. [...]
Cependant, dans sa louable volonté de désenclavage numérique, la région a en partie échoué. Les communes les plus rurales, dans le centre de la Bretagne, restent moins bien loties. Regroupées en communautés de communes, elles sont obligées de partager un emploi-jeune qui fait la navette entre les différents cybercentres, n'y assurant que quelques heures de présence par semaine. [...] Le dispositif cybercommunes n'a pas non plus su résoudre l'équation de la " fracture numérique ", qui exclut encore 80 % du territoire (toutes les zones rurales) de l'ADSL, technologie d'internet à haut débit (à partir de 128 bits/s), nécessaires pour surfer sur les sites avec des images animées. 2

Les inégalités culturelles auraient-elles disparu dans notre société de communication de masse où la télévision, les CD-Rom et les autoroutes de l'information offriraient à chacun, dit-on, la possibilité d'entrer en contact avec les produits culturels et les œuvres ? [...] Les nouveaux médias proposés par les technologies de l'information et de la communication ne sont pas, en eux-mêmes, les moyens d'accès à la démocratie culturelle, pas plus qu'ils ne conduisent mécaniquement à la production d'une nouvelle culture. 3

Le récit du XXIe siècle s'annonce comme un *road movie* sur décor d'autoroutes de l'information. La nouvelle conception du déroulement de l'histoire ne propose, ni de nouveaux modes d'interprétation, ni une nouvelle dramaturgie. Elle met en rapport un modèle d'hypertexte et un " moteur de recherche ", logiciel informatique, qui établissent des liens entre tout le savoir du monde et le musée imaginaire qui l'accompagne. Cette conception rêve de programmer une " navigation " dans un monde d'images de synthèse, de technologies interactives, de supports d'informations mobiles qui aboliraient le temps, rapprocheraient les espaces, unifieraient les comportements. Certains, comme Jacques Attali, voient même dans le réseau des réseaux qu'est *internet*, un septième continent où s'installerait tout ce qui existe dans les continents réels, mais sans les contraintes de la matérialité et du face-à-face. Ainsi serait offert à notre imaginaire un continent vide qu'il convient d'aborder sans plus attendre.
La boucle se déroulerait ainsi selon une spirale sans fin : par les potentialités infinies du contact, l'homme nouveau du cybermonde nouerait des liens affranchis du temps et de l'espace. Par les diverses médiations techniques, l'individu, membre de collectivités de culture, de travail, de pensée, deviendrait autonome, connecté à un cyberprogramme, disposant en réserve de l'ensemble des réponses possibles à ses besoins symboliques et imaginaires. Et, grâce à la conquête de l'ubiquité et de l'instantanéité, les divisions des tâches, les distinctions des activités, les inégalités d'accès à l'information disparaîtraient pour faire place à un monde de médiations généralisées. 4

Nous sommes convaincus que le programme des Espaces Culture Multimédia (ECM) constitue une avancée importante parce qu'il introduit un objet technique, en l'occurrence l'ordinateur et le multimédia, au cœur d'un grand nombre d'institutions culturelles ; celles dédiées à la science et à la technique sont minoritaires dans le programme

ECM. Par ailleurs, le programme ne peut atteindre pleinement ses buts que si les machines des ECM ne sont pas perçues par les institutions sous le seul angle utilitariste ; cet objectif sera atteint par l'intégration du multimédia en tant que tel dans le spectre des actions culturelles mais aussi par le recrutement d'animateurs choisis sur la base de leurs compétences en matière de médiation culturelle et d'animation, mais aussi de leur goût pour la technologie. [...] Le programme des ECM nous paraît particulièrement intéressant pour ceux d'entre eux qui sont situés dans les quartiers, là où l'enjeu de l'accès à la culture est particulièrement vif. Il n'est en effet pas anodin que des personnes invitées à entrer dans le champ culturel, champ qui leur est en grande partie étranger et où ils se sentent eux-mêmes des étrangers, le soient par le truchement d'objets qui sont eux-mêmes de nouveaux entrants dans ce champ. On le constatera d'abord dans les institutions culturelles qui se consacrent à des formes d'expressions culturelles nouvelles et déjà marquées par la technologie, par exemple les musiques amplifiées. Mais toutes les autres institutions culturelles sont candidates à une démarche du même ordre : la culture ne peut prétendre attirer de nouveaux usagers que si, simultanément, elle accepte que de nouveaux objets culturels soient introduits avec eux. 5



1 Philippe Breton in Nicolas Witolwski, Dictionnaire culturel des sciences, Seuil, 2001, p. 231 - 2 Cécile Ducourtieux, “ La Bretagne rompt avec le désert numérique français “, Le Monde, 22 oct. 2002 - 3 Jean Caune, Ibid., p. 57 et 59 - 4 Jean Caune, ibid., pp. 96-97 - 5 Serge Pouts-Lajus, Sophie Tiévant, ibid., pp. 16-17.

Questions

- Comment inventer avec les TIC une médiation qui ne soit pas seulement utilitariste mais qui favorise la réflexion critique et le questionnement de la technique ?
- Comment sur internet juger de ce qui est culturel et de ce qui ne l'est pas ?
- De quelle manière les TIC modifient-elles le rapport des populations à la culture, en termes d'accès et de réception ?

voir Aménagement culturel du territoire, Culture scientifique et technique, Démocratisation culturelle, Développement culturel, Education informelle, Education populaire, Lien social, Loisirs.





Valeur

Introduction

Un poster engage celui qui l'accroche. 1

Zola disant : - " *Pour moi, tout a la même valeur, le diamant comme la m...* "
Mallarmé répond doucement : - " *Le diamant, c'est tout de même plus rare* ". 2

J'ai dit valeur parce qu'il y a appréciation, jugement d'importance, et qu'il y a aussi discussion sur le prix auquel on est disposé à payer cette valeur : *l'esprit*. 3

Nous ne pouvons pas caractériser une œuvre d'art sans en même temps l'évaluer [...]. 4

La culture est un champ de conflits entre les valeurs de divers groupes sociaux. 5

Plutôt qu'un ensemble de " valeurs " à défendre ou d'idées à promouvoir, la culture connote aujourd'hui un travail à entreprendre sur toute l'étendue de la vie sociale. 6

Saisissant sa nécessité comme liberté, c'est-à-dire comme éthique, et faisant de cette nécessité valeur, un groupe social n'a jamais que la mentalité de ses structures objectives, comme il a l'opinion de ses intérêts. 7

Dans la table des valeurs intellectuelles, il n'y a rien de pire que le commun et le moyen. 8

Le grand art est le mépris d'un grand homme pour l'art médiocre. 9

La pensée sur le mode des valeurs est, ici comme ailleurs, le plus grand blasphème qui se puisse penser contre l'être. 10

1 Jacqueline Klugman-Frydman in Douzièmes ateliers du Frac des pays de la Loire, 1996, p. 50 - 2 Julia Kristeva, Le génie féminin: Colette, Fayard, t.2, 1999, p. 44 - 3 Paul Valéry, Œuvres 2, Gallimard, La Pléiade, 1988, pp. 1077-1082 - 4 Artur Danto, La transfiguration du banal, Seuil, 1989, p. 249 - 5 Jean Caune, Pour une éthique de la médiation, Pug, 1999, p. 86 - 6 Michel de Certeau, ibid., p. 166 - 7 Paul Veyne, Comment on écrit l'histoire, Seuil, 1971 - 8 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 52 - 9 Francis S. Fitzgerald in Philippe Sollers, Le Monde, 22 novembre 2002 - 10 Martin Heidegger in Bernard Sichère, Penser est une fête, Léo Scheer, 2002, p. 41.

Définition

Du point de vue culturel, la valeur apparaît comme une donnée fondamentale, car c'est autour d'un système de valeurs qu'une culture se caractérise et puise son dynamisme. Les valeurs culturelles peuvent être décrites comme des biens qui sont dignes de choix, de sélection, de préférence. L'idée de valeur connote ce qui est désirable et souhaité au regard du jugement collectif. Toute culture suppose un processus d'évaluation des biens préférables ; et la sélection s'opère aussi bien au niveau intellectuel, qu'affectif et opérationnel, c'est-à-dire au plan de l'action. Les valeurs d'une culture jouent le rôle de normes pratiques pour les désirs, les comportements, les attitudes, les jugements.
[...] Consciemment ou inconsciemment, les ordres de préférence concernant les valeurs donnent une physionomie propre à une culture. Ceci posé, nous pouvons décrire ainsi les valeurs culturelles : tout ce qui est communément estimé et apprécié dans une collectivité, tout ce qui donne une orientation distinctive aux attitudes et aux institutions et tout ce qui est transmis culturellement aux nouvelles générations.1

1 Hervé Carrier, Lexique de la culture, Desclée, 1992, p. 368.

Points de vue

On conçoit qu'il faut avoir vu bien des roses et bien des turbots, pour prononcer que ceux-ci sont *beaux* ou *laids* entre les roses et les turbots ; bien des plantes et bien des poissons, pour prononcer que la rose et le turbot sont *beaux* ou *laids* entre les plantes et les poissons, et il faut une grande connaissance de la nature, pour prononcer qu'ils sont *beaux* ou *laids* entre les productions de la nature. 1

J'ai parlé, il me semble, de la baisse et de l'effondrement qui se fait sous nos yeux, des valeurs de notre vie ; et par ce mot " valeur " je rapprochais dans une même expression, sous un même signe, les valeurs d'ordre matériel et les valeurs d'ordre spirituel.
J'ai dit " valeur " et c'est bien cela même dont je veux parler ; c'est le point capital sur lequel je voudrais attirer votre attention.
Nous sommes aujourd'hui en présence d'une véritable et gigantesque transmutation de valeur (pour employer l'expression excellente de Nietzsche) et en intitulant cette conférence " liberté de l'esprit ", j'ai fait simplement allusion à une de ses valeurs essentielles qui semblent à présent subir le sort des valeurs matérielles.
J'ai donc dit " valeur " et je dis qu'il y a une valeur nommée " esprit ", comme il y a une valeur *pétrole*, blé ou or.
Premièrement, la valeur est une qualité que nous attribuons aux choses. Mais cette *qualité* n'est pas une préférence individuelle, c'est un *jugement collectif*, une *idée commune* [...] et un désir collectif partagé entre plusieurs, c'est-à-dire partagé par un public.
Valeur et mesure sont des phénomènes sociaux car " en soi nulle chose, nulle personne ne vaut ; et c'est méconnaître son autonomie, son innéité caractéristique, son vrai titre à l'existence, que de lui appliquer en son for intime l'idée de valeur ".
Deuxièmement, la valeur sociale précède la valeur individuelle. Ce n'est pas qu'il n'existe pas un sens tout individuel de l'idée de valeur, " mais ce sens ne se dégage qu'après que celui de la valeur sociale, de la valeur proprement dite, a été conçu ".
Mais comment et par quels dispositifs une certaine combinaison de désir et de croyance est-elle mise en commun et devient ainsi valeur ? [...] La communication sociale est un processus de propagation imitative d'âme à âme, un rapport de contamination interpsychologique, une transmission virale entre cerveaux. Ainsi, toutes les valeurs sont filles de l'opinion, c'est-à-dire des dispositifs qui assurent la formation, la propagation et la diffusion des croyances et des désirs individuels en désirs collectifs. " Et, s'il n'y avait pas d'opinion quelque peu unifiée, il n'y aurait aucune notion vraie, c'est-à-dire *sociale*, de l'idée de vérité, pas plus que d'idée de beauté, dont le sens individuel même ne serait pas conçu. " 2

Il y a une chose dont on ne peut dire ni qu'elle mesure un mètre, ni qu'elle ne mesure pas un mètre, et c'est le mètre étalon de Paris. Il ne s'agit pas, bien entendu, de lui attribuer une propriété extraordinaire, mais seulement de signaler son rôle particulier dans le jeu de langage consistant à mesurer au moyen d'un mètre. 3

C'est la rareté qui donne valeur aux choses ; elles se déprécient à mesure de leur multiplication. Qui trouverait les moyens, pour enrichir le peuple, d'offrir à toute fille un sautoir d'émeraudes obtiendrait seulement que les émeraudes perdraient tout prix et qu'aucune fille n'en voudrait plus. 4

Si nous pouvons dire que les peintures d'avant-garde sont supérieures aux chromos des marchés de banlieue, c'est, entre autres choses, parce que

ces dernières sont un produit sans histoire (ou le produit d'une histoire négative, celle de la divulgation du grand art de l'époque précédente), tandis que les premières ne deviennent accessibles que si l'on maîtrise l'histoire relativement cumulative de la production artistique antérieure, c'est-à-dire la série sans fin des dépassements qui ont conduit à l'état présent de l'art - avec par exemple la poésie comme " anti-poésie " (ce qui ne va pas, évidemment, sans des différences dans la forme même des œuvres, qu'on peut recenser). C'est en ce sens que nous pouvons dire que le " grand " art est plus universel. Mais les conditions d'appropriation de cet art universel ne sont pas universellement distribuées. 5

Le [créateur] réalise une opération de transsubstantiation. Vous aviez un parfum de Monoprix à trois francs. La griffe en fait un parfum qui vaut trente fois plus. Le mystère est le même avec l'urinoir de Duchamp, qui est constitué comme objet artistique, à la fois parce qu'il est marqué par un peintre qui a apposé sa signature et parce qu'il est envoyé dans un lieu consacré qui, en l'accueillant, en fait un objet d'art, ainsi transmué économiquement et symboliquement. La griffe est une marque qui change non la nature matérielle mais la nature sociale de l'objet. 6

- 2 janvier 1957, Exposition Yves Klein : *Proposition monochrome, époque bleue* à la galerie Apollinaire à Milan. Onze monochromes bleus de même format mais vendus à des prix différents, sont accrochés dans une salle.
- 18 novembre 1959, première vente par Yves Klein d'une " *Zone de sensibilité picturale immatérielle* ". 7

La " littérature " est un principe de classement, mais aussi une valeur. Par exemple, sous la rubrique " Littérature " d'un journal, qui isole donc les textes littéraires des non littéraires, on lira une critique déclarant que tel roman " n'est pas de la littérature ". D'un côté, au nom du classement, ce roman appartient à la littérature mais de l'autre, au nom de la valeur, il en est écarté. On use et on abuse de ces jugements de valeur, généralement proférés sur un ton péremptoire, parce qu'il s'agit de l'exercice d'un pouvoir, celui de sacrer ou de néantiser ce que l'on aime ou l'on déteste. Mais il est assez étrange que, presque jamais, on ne dise ce qu'on entend par " littérature ", comme s'il s'agissait d'une évidence, de quelque chose allant de soi, d'universel et d'intemporel. Or, nombre de textes ont maintenant un statut et une valeur littéraires qu'ils n'avaient pas au départ. Il y a l'exemple célèbre des *Confessions de Rousseau,* à qui des contemporains reprochent son " style de valet ". Il faut aussi rappeler qu'au XIXe siècle, c'est la poésie qui est considérée comme " la littérature ", non le roman. A un moment donné, sans qu'on sache toujours pourquoi, tel livre devient un objet esthétique, tel genre devient littéraire… Il y a beaucoup de livres qui ont pour moi une valeur de littérature, bien qu'ils ne soient pas classés dans la littérature, des textes de Michel Foucault, de Bourdieu, par exemple. C'est le bouleversement, la sensation d'ouverture, d'élargissement, qui fait pour moi la littérature. 8

1 Denis Diderot, " Traité du beau ", in Œuvres, Gallimard, La Pléiade, 1951, p. 1098 - 2 Maurizio Lazzarato, La psychologie économique de Gabriel Tarde, Les empêcheurs de penser en rond, 2002, pp. 158-159 - 3 Ludwig Wittgenstein, Philosophical Investigations in Pascale Casanova, La république mondiale des lettres, Seuil, 1999, p. 119 - 4 Jean Dubuffet, Asphyxiante culture, Minuit, 1992, p. 19 - 5 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 64 - 6 Pierre Bourdieu, Questions de sociologie, Minuit, 1984, p. 204 - 7 Yves Klein, Centre Georges Pompidou, 1983, p. 324 et p. 348 - 8 Annie Ernaux, L'écriture comme un couteau, Stock, 2003, pp. 122-123.

Questions

- Comment éviter, dans le contexte actuel, de réduire toute " valeur " à une valeur marchande ?
- Question récurrente, celle de la valeur de la valeur ?
- Dans quelle mesure la valeur accordée aux œuvres " élues " est-elle fonction de la valeur que l'on s'accorde à soi- même ?

voir Croyance, Dépense, Goût, Identité(s), Légitimation culturelle, Légitimité culturelle, Lien social, Socialisation.



Ville

Introduction

Si vraiment la banlieue où j'habite était comme le disent les journaux, jamais je ne voudrais y habiter. 1

On appelle ville une réunion d'hommes assemblés pour vivre heureux, et l'on nomme grandeur d'une ville non pas la dimension du site ou la circonférence des murs, mais la multitude des habitants et leur puissance. 2

La question sociale s'est déplacée de l'entreprise au quartier. 3

La ville reste, avec le langage, la plus grande œuvre d'art de l'homme. 4

Ici, non, y a aucun endroit spécial, à part chez moi, c'est tout... Ya rien. 5

La ville est sans doute l'expression la plus complète et la plus riche de la culture. 6

Le nouvel urbanisme impose à toute une population un seul et même modèle d'habiter : l'appartement normatif. 7

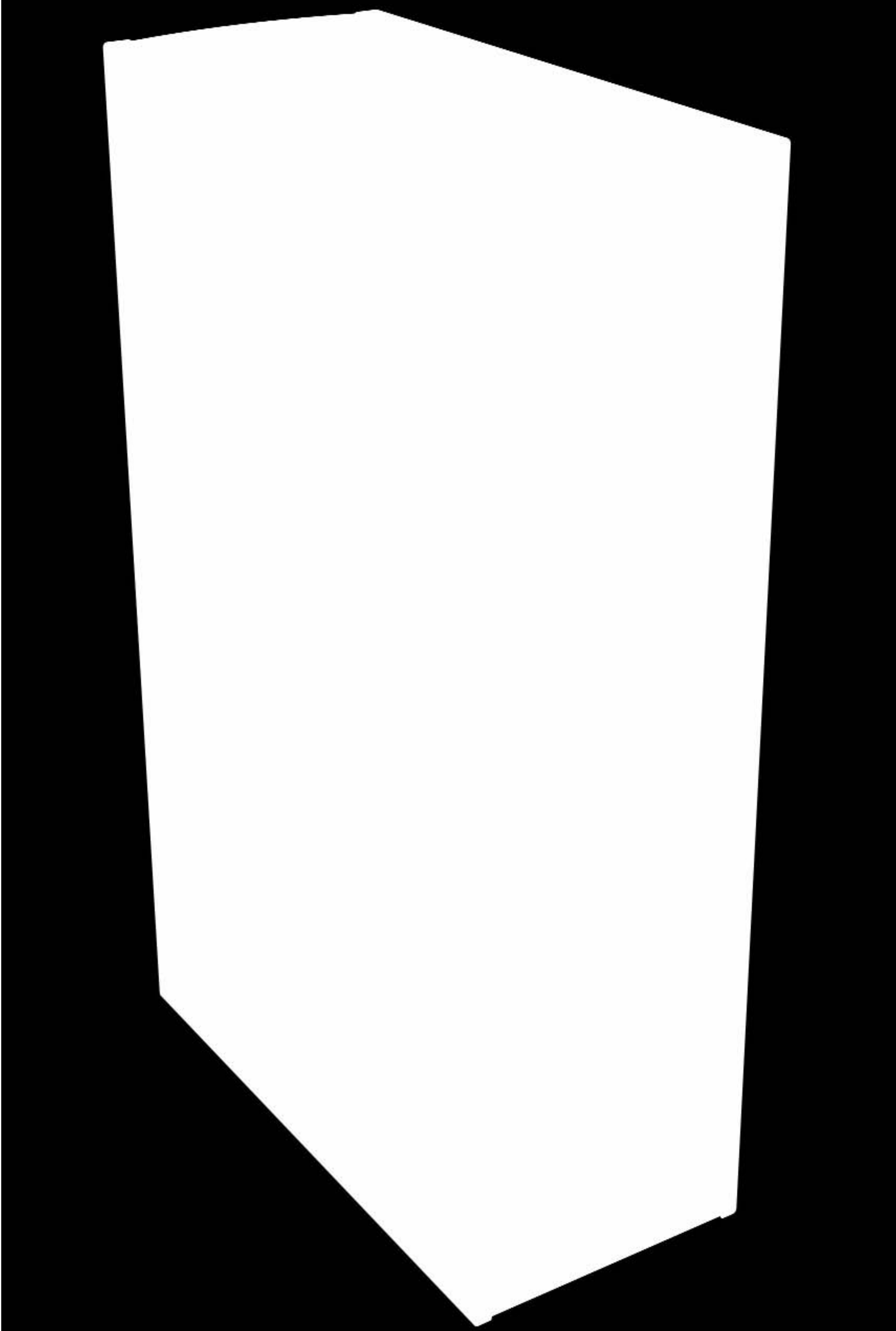
Devenue intersection du trafic et du spectacle, la ville semble aujourd'hui devoir être inexorablement effacée par l'agglomération qui ne nomme ni ne situe rien. 8

L'amour des villes ne peut naître de la haine des banlieues. 9

La ville est un formidable vecteur et espace à la fois d'intégration et d'exclusion. 10

On choisit pas ses parents, on choisit pas sa famille / On choisit pas non plus les trottoirs de Manille / De Paris ou d'Alger / Pour apprendre à marcher... 11

1 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Seuil, 1993, p. 73 - 2 Jean Botero (1546-1617) in Hervé Carrier, Lexique de la culture, Desclée, 1992, p. 384 - 3 François Dubet, Didier Lapeyronnie, Les quartiers d'exil, Seuil, 1992 - 4 L. Mumford, The culture of cities, Harcourt, 1938 - 5 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 160 - 6 Bernard Latarjet, L'aménagement culturel du territoire, La Documentation Française, 1992, p. 61 - 7 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 112 - 8 Michel Deutsch, Parhélie, Bourgois, 1988 - 9 Paul Chémétov, " Si prés, si loin : les périphéries " in AMC, n° 129, nov. 2002, p. 40 - 10 Marco Oberti, " La relégation urbaine, regards européens " in Serge Paugam, L'exclusion : l'état des savoirs, La découverte, 1996, p. 237 - 11 Maxime Le Forestier, Né quelque part, (Paroles M. Le Forestier, musique M. Le Forestier et J.P. Sabar), 1987.



Définition

La commune est la collectivité locale de base constituant une unité administrative et politique (conseil municipal, maire). La France est découpée en 36 384 communes dont plus de la moitié ont moins de 400 habitants et seulement une sur dix plus de 2 000 habitants. On distingue les communes *urbaines* (insérées dans une unité urbaine, quel que soit le nombre de leurs habitants) et les communes rurales qui ont pour caractéristiques d'être " isolées ", avec moins de 2 000 habitants. 1

Le *quartier*, c'est la division administrative d'une ville et la " partie d'une ville ", ayant sa physionomie propre et une certaine homogénéité. La notion même de quartier recouvre des significations forts différentes :
- premier échelon de la vie sociale complète, caractérisé par une série d'équipements (centre administratif, commissariat de police, collège d'enseignement, paroisse, etc.) et vis-à-vis duquel les habitants auraient un sentiment d'appartenance. Ainsi, selon G. Bardet, le quartier serait l'unité constitutive de la cité, laquelle n'est qu'une fédération de quartiers. Cela correspond à la subdivision administrative : à Paris, par exemple, chacun des vingt arrondissements est divisé en quatre quartiers (soit quatre-vingts quartiers).
- microcosme du piéton, espace parcouru sans avoir besoin d'un moyen de transport, espace vécu comme le prolongement de l'habitat. Il y aurait ainsi autant de quartiers vécus subjectivement que d'habitants dans une ville. C'est l'expérience urbaine dans sa dimension anthropologique.
- partie d'une ville ayant une physionomie propre tenant à la typologie, à l'histoire, à l'architecture, etc. On parlera ainsi du quartier Latin ou du Marais à Paris, du quartier du Panier à Marseille ou de la Croix-Rousse à Lyon. C'est également la partie d'une ville remplissant une fonction spécifique : quartier des affaires, quartier résidentiel, quartier historique, quartier des commerces de luxe, etc. 2

Les *quartiers en contrat de Ville* : ils font l'objet d'un contrat de cinq ans avec les collectivités territoriales et, dans ce cadre, sont mises en œuvre des mesures de développement social urbain. Pour la période 2000-2006, 215 contrats de villes ont été signés. Ils concernent 867 communes, soit 1310 quartiers. 3

1 Youra Petrova, Lectures de villes, ministère de la Culture et de la Communication, DEP, 1998, p. 75 - 2 Youra Petrova, ibid., p. 90 - 3 Les contrats de Ville 2000-2006 Atlas régional, DIV.

Points de vue

C'est une malheureuse idée de bâtir des quartiers à usage exclusif d'artisans et d'ouvriers. Dans une capitale où se trouve le Souverain, il ne faut pas que les petits soient d'un côté et les gros et dodus de l'autre, c'est beaucoup et plus sûrement mélangés ; vos quartiers pauvres deviendraient des citadelles qui bloqueraient vos quartiers riches. 1

C'est dans les villes d'Europe centrale et septentrionale qu'apparut la célèbre maxime " l'air des villes rend libre " -c'est-à-dire qu'après un certain délai court, le maître d'un esclave ou d'un serf perdait le droit d'avoir recours à lui comme individu subordonné à son pouvoir. Ce principe entra dans les mœurs selon des modalités très variables. Par ailleurs, très souvent les villes durent promettre de ne pas accueillir de serfs, et quand venait une période de restriction économique cette contrainte était généralement considérée comme bienvenue. Cependant, en dépit de ces exceptions, le principe de liberté a été la règle. Les différences de statut disparaissent donc à la ville, du moins en tant qu'elles signifiaient différence entre simple liberté et absence de liberté. 2

" La ville commence à la limite de la banlieue comme une demeure à l'entrée de son jardin ", dit Anne Lombard-Jourdan. Derrière le charme de la définition, la réalité se présente comme un vaste ensemble urbain surhumanisé et distendu pour l'arrivant, elle peut n'être qu'un espace hostile et inconnu et le demeurer tant que, individu perdu dans la foule, il ne l'aura pas humanisé à son tour, c'est-à-dire fait sien. Pour cela il faut trouver un abri afin de se poser quelque part ; et l'urgence de ce besoin a fait quelque peu oublier [...] que l'insertion dans la ville ne se fait pas au hasard et que l'espace vital ne se réduit pas au seul logement. L'établissement humain spontané répond à des nécessités propres à la nature de l'homme qui ont force de loi. Autour de son abri, l'homme délimite un territoire que ses trajets apprivoisent, une zone de vivre où concilier ses occupations, et qui doit devenir familière à ses sens. C'est pourquoi l'abri est recherché près du lieu de travail ou vice versa. Cette proximité, relative, existe dès que l'intéressé la perçoit comme réelle, ce qu'il exprime souvent en termes de temps : " Je suis à un quart d'heure de mon travail ".
[...] Et plus l'homme est pauvre [...], et plus il réalise cette intégration sur un territoire restreint. C'est en actes que le nouveau citadin, se fiant à son instinct, traduit cette définition de

A. Leroi-Gourhan : “ Un espace viable est un espace ordonné où l’on peut toucher les limites dans un temps compatible avec la rotation des opérations quotidiennes “. Cependant, cet espace vital ne se situe pas n’importe où dans la ville où l’homme affronte à la fois l’espace et les humains. L’emplacement de l’abri est choisi aussi, malgré les limitations budgétaires, ou plutôt à cause d’elles, en fonction du facteur humain. [...] Pour que l’environnement devienne familier, condition nécessaire à une insertion harmonieuse, il doit receler des points offrant sécurité et certitude. L’arrivant cherche donc à se placer à proximité de son groupe ou, s’il est isolé, dans un lieu qui ne lui soit pas trop hermétiquement étranger, au sein duquel il puisse nouer des relations. Donc, l’insertion des individus dans la ville se ferait alors selon le libre jeu des affinités individuelles, l’idéal à atteindre étant un équilibre espace / temps / relations. Si nous insistons sur l’importance des relations, c’est qu’elles découlent d’une dernière nécessité, également vitale. La ville est, par excellence, le lieu de la reconnaissance des différences, ce dont les gens ont parfaitement conscience. Une informatrice nous disait : “ Vous n’allez pas comparer la vieille ville et la cité [...] ? Ce n’est pas comparable parce que, dans la vieille ville, il y a tout le monde “. La ville est un ensemble de rapports (ce qui sous-entend conflits et oppositions). Les jeunes et les vieux, les riches et les pauvres, les autochtones et les autres y éprouvent leurs différences. Chacun doit s’y situer par rapport aux autres, en tant que lui-même, et être reconnu comme tel. Chacun le peut à condition de préserver son identité et son intimité. 3

Nous ne pourrons jamais expliquer ou justifier la ville. La ville est là. Elle est notre espace et nous n’en avons pas d’autre. Nous sommes nés dans des villes. Nous avons grandi dans des villes. C’est dans des villes que nous respirons. Quand nous prenons le train, c’est pour aller d’une ville à une autre ville. Il n’y a rien d’inhumain dans une ville, sinon notre propre humanité. 4

Les villes quadrangulaires, recticulaires (Los Angeles, par exemple) produisent, dit-on, un malaise profond ; elles blessent en nous un sentiment cénesthésique de la ville, qui exige que tout espace urbain ait un centre où aller, d’où revenir, un lieu complet dont rêver et par rapport à quoi se diriger ou se retirer, en un mot s’inventer. Pour de multiples raisons (historiques, économiques, religieuses, militaires), l’Occident n’a que trop compris cette loi : toutes ses villes sont concentriques ; mais aussi, conformément au mouvement même de la métaphysique occidentale, pour laquelle tout centre est un lieu de vérité, le centre de nos villes est toujours plein : lieu marqué, c’est en lui que se rassemblent et se condensent les valeurs de la civilisation : la spiritualité (avec les églises), le pouvoir (avec les bureaux), l’argent (avec les banques), la marchandise (avec les grands magasins), la parole (avec les *agoras*, cafés et promenades) : aller dans le centre, c’est rencontrer la “ vérité sociale “, c’est participer à la plénitude superbe de la réalité. 5

L’état d’aliénation matérielle dans lequel sont tenus les habitants des cités de transit vis-à-vis des autorités administratives dispensatrices des différents types de relogement a conduit [...] à dégager les qualités humaines de l’habitat en bidonville. Pourtant, sur un point, l’auteur a raison : la libre construction de son habitation, son extension éventuelle, les contacts privilégiés avec les membres du groupe dont les liens de parenté ou d’amitié sont l’essentiel font à l’immigrant un environnement humain positif, qui l’oriente vers des formules de vie vivables. Par contre, les cités de transit ou autres locaux administratifs, malgré les intentions d’aide au reclassement social, ne peuvent constituer une solution moralement et psychologiquement satisfaisante, car ils partent de principes d’éducation sociale erronés qui, souvent, ne sont appliqués que sous leur forme coercitive. Peu de chercheurs en France en savent plus long que Colette Pétonnet sur la vie des bidonvilles et sur les paradis délabrés des cités de transit. Tout au long de ce remarquable travail, les problèmes sociaux des deux moitiés, “ immigrants “ et “ Français “, sont très judicieusement mis en contraste. Les deux populations se retrouvent dans leurs jeunes qui, élevés dans les mêmes lieux, aboutissent aux même résultats sociaux. La conclusion est percutante : le néo-prolétariat urbain joue par rapport à la société globale le rôle de bouc émissaire. 6

Tout porte à croire que l’essentiel de ce qui se vit et se voit sur le terrain, c’est-à-dire les indécences les plus frappantes et les expériences les plus dramatiques, trouve son principe tout à fait ailleurs. Rien ne le montre mieux que les ghettos américains, ces lieux à l’abandon, qui se définissent fondamentalement par une absence - essentiellement celle de l’Etat et de tout ce qui s’ensuit, la police, l’école, les institutions de santé, les associations, etc. 7

L’espace social se traduit dans l’espace physique, mais toujours de manière plus ou moins brouillée :

le pouvoir sur l'espace que donne la possession du capital sous ses diverses espèces, se manifeste dans l'espace physique approprié sous la forme d'un certain rapport entre la structure spatiale de la distribution des agents et la structure spatiale de la distribution des biens ou des services, privés ou publics. La position d'un agent dans l'espace social s'exprime dans le lieu de l'espace physique où il est situé..., et par la position relative que ses localisations temporaires... et surtout permanentes (adresse privée et adresse professionnelle) occupent par rapport aux localisations des autres agents ; elle s'exprime aussi dans la place qu'il occupe (en droit) dans l'espace à travers ses propriétés (maison, appartement ou bureau, terre à cultiver...)
C'est dans la relation entre la distribution des agents et la distribution des biens dans l'espace que se définit la valeur des différentes régions de l'espace social. [8]

Après le travail, c'est le cadre de vie qui commande le plus la vie culturelle. Or, force est de reconnaître que cent ans d'urbanisation sans urbanisme dans les pays industriels ont profondément dégradé le cadre de vie. Ces villes qui n'ont pu être faites pour l'homme sont l'une des principales causes d'aliénation de l'homme industriel. [...] Reprendre le contrôle de l'aménagement des villes est donc un (second) besoin d'une action culturelle élargie... [9]

En somme comme le disait, non sans ironie, Marx, la politique ne peut s'épanouir spontanément à la campagne, car un paysan planté dans son champ, à côté d'un autre paysan, dans son champ à lui, c'est un peu comme une patate. Quelle que soit la quantité de patates, ce sera toujours qu'un sac de patates qui ne pourra jamais se transformer en autre chose.
Dans une ville, au contraire, les hommes ne sont pas, là, simplement plantés les uns à côté des autres. Ils peuvent donc se transformer en autre chose qu'une addition d'unités humaines - comme des unités patates dans un sac de patates - parce que justement ils échangent toutes sortes de biens, et par là même, rentrent en relation les uns avec les autres et inventent un nombre d'autant plus grand de combinaisons de rapports qu'ils sont nombreux à se trouver dans un même espace délimité. C'est pourquoi, il n'est pas étonnant que ce soit dans ce type d'établissement humain qu'est surgie l'idée que des hommes, sortis de la multitude et librement associés, se rassemblent pour obtenir quelque chose. C'est pourquoi la démocratie est née dans une ville, Athènes, non dans les grands empires agricoles (assyrien, chaldéen, perse, chinois, etc.) et que malgré la disproportion incroyable des forces, les villes grecques ont pu vaincre l'empire despote, justement parce que, comme le rappelle Hannah Arendt, une action librement concertée d'un petit groupe d'hommes est infiniment plus puissante que celle d'hommes beaucoup plus nombreux, mais qui ne se sont pas rassemblés librement pour agir. [10]

Le quartier chic, tel un club fondé sur l'exclusion active des personnes indésirables, consacre symboliquement chacun de ses habitants en lui permettant de participer du capital accumulé par l'ensemble des résidents ; au contraire, le quartier stigmatisé dégrade symboliquement ceux qui l'habitent et qui, en retour, le dégradent symboliquement, puisque étant privés de tous les atouts nécessaires pour participer aux différents jeux sociaux, ils n'ont en partage que leur commune excommunication. Le rassemblement, en un même lieu, d'une population homogène dans la dépossession a aussi pour effet de redoubler la dépossession, notamment en matière de culture et de pratique culturelle : les pressions exercées, à l'échelle de la classe ou à l'échelle de la cité, par les plus démunis ou les plus éloignés des exigences constitutives de l'existence " normale " produisent un effet d'entraînement vers le bas, donc de nivellement, et ne laissent d'autres issues que la fuite (le plus souvent interdite par le manque de ressources) vers d'autres lieux. [11]

La Cité est une apposition d'individus de même rang, et qui plus est de dernier rang. C'est pourquoi c'est un territoire incohérent qui se définit sociologiquement par la négative. La Cité n'est ni un groupe ni une foule, mais une masse indifférenciée dans laquelle le particularisme ethnique se dilue et s'estompe, une sorte de magma humain à l'équilibre instable toujours menacé d'ébullition. On n'y décèle pas trace d'organisation sociale, contrairement aux hiérarchies inscrites dans l'espace bidonvillois, pas d'union, pas d'unité. Les différences - différences de statut, de rôle, de rang - les différences agréées par l'ordre culturel y ont été abolies de l'extérieur. C'est pourquoi, il n'y a pas diversité mais désordre, et au lieu de communauté, des êtres divers confondus en une masse commune. Pour souder cette communauté de sort, il faudrait un ennemi commun. Mais qui est-il ? Où est-il ? Anonyme, abstrait, il n'existe pas. La haine et la vengeance sont impossibles. Vu de l'extérieur ces gens se ressemblent, du moins le croit-on puisqu'ils sont

du même rang. Vu de l'intérieur ils sont plus confondus que réellement semblables, mais semblables puisque confondus et placés dans les mêmes conditions. Or on ne peut connaître son semblable que par rapport à autrui différent. Comment désormais se situer face aux autres ? Tous sont ébranlés dans leurs certitudes, dans leur sécurité ontologique. Portugais bousculés dans leurs résistances qui se somment eux-mêmes de se mettre au diapason, Arabes coupés de leur communauté et Français blessés dans leur sentiment d'appartenance nationale sont assimilés. [...] L'effacement des différences engendre la confusion. Dès lors, chacun essaie de se désolidariser de l'ensemble, d'échapper au nivellement. Pour sauvegarder son identité, son moi, menacés, chacun se débat pour son propre compte, et de peur d'être confondu, adopte une attitude de défense. Les prises de distance sont indifféremment inter ou intra ethniques, un Algérien sobre et " évolué " s'écartant aussi bien d'un Français buveur que d'une compatriote dont il n'approuve pas le mode de vie " arriéré ". (" Il va nous faire passer pour des sauvages. ") On ne peut pas dire que des rivalités s'instaurent, aucune place de premier n'étant à briguer, mais qu'il s'installe un climat de sourde rivalité contre l'infériorisation suprême. Un faisceau de contraintes paradoxales enserre les gens : se conformer, autant que faire se peut, aux façons de vivre de la société dominante de peur d'être discriminé, retrouver des différences pour mettre de l'ordre, recréer des relations de voisinages [...]. 12

La ville est un formidable vecteur et espace à la fois d'intégration et d'exclusion. Territoires privilégiés du développement économique, les villes ont absorbé, de façon souvent chaotique, les grands mouvements de population venus d'abord des campagnes, puis d'autres sociétés souvent moins développées. L'intensité et les rythmes de l'industrialisation et de l'urbanisation, la diversité et les inégalités sociales qu'ils induisaient, produisaient leur lot de laissés-pour-compte, de population aux marges de la société. Cette dualité de l'urbain est d'autant plus marquée que la ville concentre dans un espace limité toute la diversité et donc les deux extrêmes de la société, la richesse d'un côté, la misère de l'autre.
Cette différenciation sociale s'inscrivait de façon plus ou moins brutale dans l'espace. Les villes ont été caractérisées très tôt par une division sociale de leur territoire, les catégories populaires résidant rarement dans les mêmes quartiers que les classes bourgeoises. Comme l'a montré l'écologie urbaine, l'occupation de l'espace a toujours donné lieu à des luttes sociales, surtout en milieu urbain, où aux enjeux économiques se mêlent des enjeux symboliques.
Ce qui semble vraiment caractéristique de la crise urbaine des années quatre-vingt, ce n'est pas seulement le renforcement de " problèmes sociaux " tels que le chômage, l'habitat délabré, l'échec scolaire, la petite délinquance, le vandalisme, les émeutes, etc., mais surtout leur concentration dans des espaces spécifiques. C'est d'ailleurs cette visibilité due à la localisation marquée de l'exclusion en milieu urbain qui a conduit à réduire surtout en France, la question sociale à la question des banlieues et des quartiers défavorisés, et à concevoir la territorialisation de l'action sociale comme le principal remède contre l'exclusion en général. La peur, suite aux vagues d'émeutes urbaines dans plusieurs pays européens, de voir s'aggraver la " fracture sociale " a conduit à un traitement social de grande ampleur dans ces quartiers. 13

1 François Biron, prévôt des marchands de François Ier, 1504 - 2 Max Weber, La Ville, Aubier, 1994 - 3 Colette Pétonnet, ibid., pp. 45-46 - 4 Georges Perec, Espèces d'espaces, Galilée, 1974 - 5 Roland Barthes, L'empire des signes, Skira, 1970, p. 44 - 6 André Leroi-Gourhan Préface à Colette Pétonnet, ibid., p. 16 - 7 Pierre Bourdieu, La misère du monde, Le Seuil, 1993 - 8 Pierre Bourdieu, ibid., p. 161 - 9 Jacques Duhamel 1972 in Emmanuel de Warensquiel, Dictionnaire des politiques culturelles, Larousse CNRS, 2001, p. 634 - 10 Jean-Paul Dollé " Nous sommes tous des New Yorkais " in L'Infini, 2002, 78, p. 102 - 11 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 166-167 - 12 Colette Pétonnet, ibid., pp. 290-291 - 13 Marco Oberti, " La relégation urbaine, regards européens ", in Serge Paugam, L'exclusion : l'état des savoirs, La découverte, 1996, p. 237.

Questions

- De quelle manière le médiateur utilise-t-il la ville comme première richesse culturelle ?
- Comment l'apprentissage de la lecture du cadre de vie peut-il préparer à la lecture d'œuvres ?

voir Aménagement culturel du territoire, Citoyenneté, Contrat de Ville, Equipements culturels, Equipements sociaux et socioculturels, Espace public - Espace urbain, Politique de la Ville.

Violence

Introduction

La violence des hommes a ceci de particulier que, même si on la tait, surtout si on la tait, elle se propage aux générations suivantes. 1

La violence se donne toujours pour une contre violence, c'est-à-dire une riposte à la violence de l'Autre. 2

On ne peut rien comprendre à l'exclusion si n'est pas analysée la manière dont elle est produite par les institutions : l'entreprise, l'école, la ville... 3

La force a pour objet d'imposer l'organisation d'un certain ordre social dans lequel une minorité gouverne, tandis que la violence tend à la destruction de cet ordre. 4

Il n'est manifestement pas facile aux hommes de renoncer à satisfaire ce penchant à l'agression qui est le leur ... 5

La *violence symbolique* est une violence qui s'exerce avec la complicité tacite de ceux qui la subissent et aussi, souvent, de ceux qui l'exercent dans la mesure où les uns et les autres sont inconscients de l'exercer ou de la subir. 6

C'est la violence qui toujours fonde un savoir. 7

Sans doute faudra-t-il toujours un mort pour qu'il y ait parole ; mais elle en dira l'absence ou le manque, et ce n'est pas tout expliquer d'elle que de signaler ce qui l'a rendue possible à tel ou tel moment. 8

Le langage grossier est une forme d'agression mutuelle également dirigée contre soi en matière d'auto-dévalorisation ou d'autodestruction. 9

Je dansais le Mia jusqu'à ce que la soirée vacille une bagarre au fond et tout le monde s'éparpille. On savait que c'était nul, que ça craignait. Le samedi d'après on revenait tellement qu'on s'emmerdait. 10

1 Julia Kristeva, Micropolitique, de l'Aube, 2001, p. 51 - 2 Jean-Paul Sartre, Critique de la raison dialectique, Tel Gallimard, 1960, p. 210 - 3 Claude Dubar, " Socialisation et processus ", in Serge Paugam, L'exclusion : l'état des savoirs, La découverte, 1996, p. 111 - 4 Georges Sorel, Réflexions sur la violence, [1ère édition 1908], Slatkine, 1981, p.217 - 5 Sigmund Freud, Malaise dans la culture, Œuvres complètes t. 18, Puf, 1994, p. 300 - 6 Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Liber, 1996, p. 16 - 7 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 71 - 8 Michel de Certeau, La culture au pluriel, Seuil, 1993, p. 73 - 9 Colette Pétonnet, On est tous dans le brouillard, CTHS, 2002, p. 306 - 10 I am, Je danse le Mia, Paroles et musique Fragione, Mussard, Perez et Mazel.



Définition

La violence est un agir nuisible, délibérément infligé à autrui contre sa volonté et en faveur de l'auteur de l'action. La violence implique un agent, individu ou collectivité, agissant *pour soi*, et un patient, individu ou collectivité subissant *par autrui*. Le mal physique et / ou moral de la violence exige la concurrence des deux éléments du *pour soi* et du *par autrui*, qui exclut du domaine de la violence soit les événements naturels soit le mal causé à autrui pour le sauver d'un péril. Il est d'usage de distinguer : la violence passionnelle et la violence calculatrice. 1

Le fondateur de la psychanalyse, Sigmund Freud nous a appris que : " Chaque individu est virtuellement un ennemi de la culture... " dans la mesure ou celle-ci s'est édifiée sur " du renoncement pulsionnel ". Et, le psychanalyste d'ajouter : " Il n'est manifestement pas facile aux hommes de renoncer à satisfaire ce penchant à l'agression qui est le leur. " 2

Aux violences individuelles s'ajoutent des violences institutionnelles produites par l'entreprise, l'école, la ville, l'Etat...

Qui profite et qui pâtit du monopole de l'Etat sur la violence légitime ? Qui profite et qui pâtit de la domination qui s'exerce à travers l'Etat ? 3

Le sociologue Pierre Bourdieu insiste également sur la notion de " violence symbolique ".

La *violence symbolique* est, pour parler aussi simplement que possible, cette forme de violence qui s'exerce sur un agent avec sa complicité. Cela dit, cette formulation est dangereuse parce qu'elle peut ouvrir la porte à des discussions [...] sur la question de savoir si le pouvoir vient d'en bas et si le dominé désire la condition qui lui est imposée, etc. Pour dire cela plus rigoureusement, les agents sociaux sont des agents connaissant qui, même quand ils sont soumis à des déterminismes, contribuent à produire l'efficacité de ce qui les détermine dans la mesure où ils structurent ce qui les détermine. Et c'est presque toujours dans les ajustements entre les déterminants et les catégories de perception qui les constituent comme tels que l'effet de domination surgit. (Cela montre, incidemment, que si l'on essaie de penser la domination dans les termes de l'alternative scolaire de la liberté et du déterminisme, du choix et de la contrainte, on n'en sort pas). J'appelle *méconnaissance* le fait de reconnaître une violence qui s'exerce précisément dans la mesure où on la méconnaît comme violence ; c'est le fait d'accepter cet ensemble de présupposés fondamentaux, pré-réflexifs, que les agents sociaux engagent par le simple fait de prendre le monde comme allant de soi, c'est-à-dire comme il est, et de le trouver naturel parce qu'ils lui appliquent des structures cognitives qui sont issues des structures mêmes de ce monde. Du fait que nous sommes nés dans un monde social, nous acceptons un certain nombre de postulats, d'axiomes, qui vont sans dire et qui ne requièrent pas d'inculcation. C'est pourquoi l'analyse de l'acceptation doxique du monde, en raison de l'accord immédiat des structures objectives et des structures cognitives, est le véritable fondement d'une théorie réaliste de la domination et de la politique. De toutes les formes de " persuasion clandestine ", la plus implacable est celle qui est exercée tout simplement par l'ordre des choses. 4

1 Sergio Cotta, article " Violence " in Philippe Raynaud, Stéphane Rials,Dictionnaire de philosophie politique, Puf, 1996, p. 729 - 2 Sigmund Freud, L'avenir d'une illusion, Puf, Quadrige, 1995, p. 6 et Malaise dans la culture, Œuvres complètes, t. 18, pp. 290-300 - 3 Pierre Bourdieu, Réponses, Seuil, 1992, p. 70 - 4 Pierre Bourdieu, ibid., pp. 142-143.

Points de vue

En 1970, la loi du 10 juillet instituait la notion de " périmètre insalubre " qui permettait d'étendre les " destructions systématiques " des bidonvilles, primitivement concernés, aux autres habitats, vétustes ou précaires, depuis le cœur taudifié des villes jusqu'aux jardins de banlieue où quelques roulottes avaient trouvé refuge. Le mot d'ordre d'alors, le mot clé était *Résorption*. On ne résorbe guère que des abcès. En induisant l'idée d'une purulence, le mot résorption dissimulait à l'opinion publique, unanimement conquise, la violence de l'opération rendue inéluctable. Il signifiait aussi l'absorption des coupables dûment délogés dans l'habitat normalisé, derrière le béton neutre. Dix ans plus tard, l'élan destructeur faiblit. Des rénovations sont en cours ça et là. Mais, curieusement, le nouveau mot révélateur s'appelle désormais *Réhabilitation* sans que l'on sache encore très bien qui l'on réhabilite, des maisons ou des hommes. Peut-être traduit-il confusément quelques regrets des brutalités commises au nom de l'insalubrité. 1

Tant était présente, dans leur parole, et dans toute leur attitude, la " violence inerte " de l'ordre des choses, celle qui est inscrite dans les mécanismes implacables du marché de l'emploi, du marché scolaire, du racisme... Je n'avais pas à me forcer pour partager le sentiment, [...] de

l'évidence de cette sorte de poisse collective qui frappe, comme une fatalité, tous ceux qui sont rassemblés dans les lieux de relégation sociale, où les misères de chacun sont redoublées par toutes les misères nées de la coexistence, de la cohabitation de tous les misérables du monde et surtout, peut-être, de l'effet de destin qui est inscrit dans l'appartenance à un groupe stigmatisé. 2

L'espace est un des lieux où le pouvoir s'affirme et s'exerce, et sans doute sous la forme la plus subtile, celle de la violence symbolique comme violence inaperçue : les espaces architecturaux [...] sont sans doute les composants les plus importants, en raison même de leur invisibilité [...], de la symbolique du pouvoir et des effets tout à fait réels du pouvoir symbolique. 3

L'illusion populiste qui se nourrit d'une rhétorique simpliste de la " résistance " porte à ignorer un des effets les plus tragiques de la condition des dominés, l'inclination à la violence qu'engendre l'exposition précoce à la violence : il y a une *loi de conservation* de la violence, et toutes les recherches médicales, sociologiques et psychologiques attestent le fait que d'être soumis à des mauvais traitements dans son enfance (d'être battu par ses parents notamment) est significativement lié à des chances accrues d'exercer à son tour une violence sur les autres (et souvent sur ses propres compagnons d'infortunes), à travers crimes, vols, viols, voire attentats, et aussi sur soi-même, avec l'alcoolisme ou la toxicomanie notamment. C'est pourquoi, si l'on veut réduire réellement ces formes de violence visible et visiblement répréhensible ; il n'y a pas d'autre voie que de réduire la quantité globale de violence qui échappe aux regards et aux sanctions, celles qui s'exercent au jour le jour, dans les familles, les usines, les ateliers, les banques, les bureaux, les commissariats, les prisons, ou même les hôpitaux et les écoles et qui est, en dernière analyse, le produit de la " violence inhérente " des structures économiques et des mécanismes sociaux relayés par la violence active des hommes. 4

La lutte est le moteur de l'histoire : entre les classes sociales (les riches arrogants et les pauvres désespérés), les appartenances ethniques (les blancs aux postes de commande, les gens de couleur aux endroits où l'on obéit), les identités régionales (Basques, Bretons, Corses, Catalans, Alsaciens, etc.), les Nations (naguère les Français et les Allemands, les Américains et les Soviétiques, hier, les Serbes et les Albanais), les confessions religieuses (catholiques et protestants en Irlande, chiites et sunnites en Iran , juifs et musulmans en Palestine, sikhs et tamouls en Inde, etc.). Le désir d'être le maître existe chez toutes les parties prenantes. Or, il n'y aura qu'un maître et qu'un esclave : la violence se propose de régler les problèmes, en fait, elle les déplace et les nourrit. Et rien n'y personne n'échappe à la violence accoucheuse d'histoire. 5

Penser, c'est pouvoir, c'est-à-dire tendre des rapports de force, à condition de comprendre que les rapports de force ne se réduisent pas à la violence mais constituent des actions sur des actions, c'est-à-dire des actes, tels : inciter, induire, détourner, rendre facile ou difficile, élargir ou limiter, rendre plus ou moins probable. 6

Tout groupement humain fonctionne comme une société même s'il n'est pas représentatif de la totalité sociale. Les sociétés qui vivent en paix vivent aussi en harmonie ; les deux termes sont généralement accolés dans le langage usuel qui prouve aussi la connaissance implicite qu'il véhicule : la paix et l'harmonie reposent sur un ordre culturel qui n'est autre qu'une organisation des différences entre individus. Mais lorsque la paix est menacée, on oublie curieusement d'évoquer la destruction corrélative du second terme. Lorsque ressurgit l'inexpugnable violence qui stagne au fond des sociétés, on reporte sur les hommes seuls la responsabilité de la discorde, c'est-à-dire le poids de la faute. En envahissant tout le champ social, la morale occulte les causes du désordre. Les dénoncer clairement reviendrait à énoncer ce sur quoi l'ordre repose. Or, cela ne peut être fait sans dénoncer du même coup l'idéologie des sociétés modernes qui tend vers l'égalisation et l'effacement des différences en justifiant cette tendance par le progrès moral, alors qu'il s'agit plutôt d'une uniformisation destinée à l'interchangeabilité des individus, nécessaire à la productivité du corps social. Dans le même ordre d'idée, la morale entretient un autre contresens en donnant à croire que l'égalisation est créatrice de fraternité. L'effacement des différences, au contraire, excite les rivalités fraternelles. La tendance hiérarchique, la relation dominant-dominé, sont un aspect du comportement biologique des espèces auquel l'homme n'a pas encore échappé. 7

Entre les individus constamment confrontés, privés d'intimité, privés de secret, il n'y ni écart social, ni distance affective. Personne ne parvient à ordonner ce chaos où chacun reste replié sur sa défensive, prisonnier de ses semblables. De la

confusion naît la violence. Dans la Cité, une violence intestine règne à l'état latent, tapie, larvée, irrépressible et contagieuse, pour un temps apaisée mais jamais évacuée, [...]. Avec ses vélos trois fois remplacés, trois fois volés, ses pneus de moto crevés, ses caves éventrées, ses portes cassées, ses courants d'air glaçant des escaliers sans vitres, systématiquement brisées, ses marches et ses murs souillés où béent les boîtes aux lettres, avec cette odeur humaine indescriptible et caractéristique des univers carcéraux, la Cité offre l'image d'un désespoir impuissant qui ne peut s'exprimer autrement, le spectacle d'une communauté d'où la violence enclose, et sur les murs déviée, n'est pas expulsable. [...] (Ce système) comporte d'ailleurs son propre antidote. Dans un contexte où personne n'est sûr de soi, chacun risque de devenir victime à son tour [...]. Cependant la confusion règne toujours, avec sa violence interne, et il importe de l'ordonner quelque peu pour retrouver une paix relative, car ni la violence ni l'autorité policière ne peuvent rétablir l'ordre.
Un certain ordre existe, dérobé au regard, et dont l'évidence n'apparaît souvent que rétroactivement lors de sa suppression. Lorsqu'une nouvelle cité remplace l'ancienne et que le relogement de la même population s'effectue selon de nouveaux brassages imposés, des disputes s'ensuivent, la violence renaît immédiatement, preuve qu'un certain ordre a été déréglé. 8

Chaque individu est virtuellement un ennemi de la culture, laquelle est pourtant censée être d'un intérêt universel. Il est remarquable que les hommes, si tant est qu'ils puissent exister dans l'isolement, ressentent néanmoins comme une pression pénible les sacrifices que la culture attend d'eux pour permettre la vie en commun. La culture doit donc être défendue contre l'individu, et ses dispositifs, institutions et commandements se mettent au service de cette tâche [...].
Tandis que l'humanité a fait de constants progrès dans la domination de la nature et qu'elle est en droit d'en attendre de plus grands encore, il n'est pas certain qu'on puisse constater un progrès analogue dans la régulation des affaires humaines, et il est vraisemblable que de tout temps, aujourd'hui comme hier, bien des hommes se sont demandé si cette part d'acquis culturel valait seulement d'être défendue. [...] Il semble bien [..] que toute culture doive nécessairement s'édifier sur la contrainte et le renoncement pulsionnel [...]. Il faut selon moi compter avec le fait que, chez tous les hommes, sont présentes des tendances destructrices, donc antisociales et anticulturelles, suffisamment fortes pour déterminer leur comportement dans la société humaine. 9

La rencontre des cultures ne va pas de soi. Elle n'a rien d'une conversation de salon. Les rapports entre les humains ne sont pas des rapports tranquilles, qu'une facile organisation des relations peut aisément aménager. Toute rencontre, au-delà de l'organisationnel, au-delà du politique, engage la chair et le sang. Elle enclenche un itinéraire à haut risque, entre l'enfermement ou l'échange, entre la destruction ou la survie. Le mot *culture* se révèle ainsi chargé de tout un poids d'humanité. 10

L'imaginaire est standardisé. Il en résulte la violence, le vandalisme, la toxicomanie, les maladies psychosomatiques. Que faire ? Avec et contre les images, développer l'imagination qui n'étouffe pas les passions mais les sublime. Cela passe par la connaissance de soi, par l'initiation continue aux arts et aux lettres, par une culture de débats et d'interrogations. 11

1 Colette Pétonnet, ibid., p. 389 - 2 Pierre Bourdieu, La distinction, Minuit, 1979, p. 86 - 3 Pierre Bourdieu, ibid., p. 163 - 4 Pierre Bourdieu, Méditations pascaliennes, Minuit, 1997, pp. 275-276 - 5 Michel Onfray, ibid., p. 190 - 6 Gilles Deleuze, Pourparlers, Minuit, 1990, p. 117 - 7 Colette Pétonnet, ibid., p. 287 - 8 Colette Pétonnet, ibid., pp. 294-295 - 9 Sigmund Freud, L'avenir d'une illusion, [1ère édition 1927], Puf, Quadrige, 1995, pp. 6-7 - 10 Jacques Audinet, Le temps du métissage, Paris, L'Atelier, 1999, p. 22 - 11 Julia Kristeva, Micropolitique, de l'Aube, 2001, p. 29.

Questions

- Dans quelle mesure nous faisons-nous violence pour défendre la culture, c'est-à-dire notre humanité ?
- L'œuvre d'art est-elle toujours violente puisqu'elle conteste “ *l'ordre des choses* “ ?
- Comment le médiateur accompagne-t-il la violence inhérente aux situations acculturatives ?

voir Bon sens - Bon sentiments, Capital culturel, Champ de production culturelle, Contrat de Ville, Œuvre d'art et de culture, Politique de la Ville.



Adresses utiles

Agence pour le développement des relations interculturelles (ADRI)
4, rue René Villermé
75011 Paris
Tél. : 01.40.09.69.19 - Télécopie : 01.43.48.25.17
Info@adri.fr
http://www.adri.fr

Caisse des dépôts et consignations
Mission Mécénat
98, rue de l'Université
75007 Paris
Tél. : 01.40.49.90.79 - Télécopie : 01.40.49.90.88

Délégation au Développement et à l'Action Territoriale (DDAT)
2, rue Jean Lantier
75001 Paris
Tél. : 01.40.15.73.00 - Télécopie : 01.40.15.78.00
http://www.culture.fr/culture

Délégation Interministérielle à la Ville et au développement social urbain (DIV)
194, avenue du Président Wilson
93217 Saint Denis La Plaine
Tél. : 01.49.17.46.65 / 47. 61 - Télécopie : 01.49.17.46.94 / 46. 94
http://www.ville.gouv.fr

Direction Régionale des Affaires Culturelles Ile-de-France (DRAC)
98, rue de Charonne
75011 Paris
Tél. : 01.56.06.50.00 - Télécopie : 01.56.06.52.45
http://www.culture.fr/culture/regions/dracs/idf/

Fonds d'Action et de soutien pour l'Intégration et la Lutte contre les Discriminations (FASILD)
209-211, rue de Bercy
75585 Paris cedex 12
Tél. : 01.40.02.77.01 - Télécopie : 01.43.46.04.27

Haut Conseil à l'Intégration
66, rue de Bellechasse
75007 Paris
Tél. : 01.42.75.85.70 - Télécopie : 01.42.75.82.06

Institut des Villes
1 rue de la Faisanderie
75016 Paris
Tél. : 01.47.04.00.40 - Télécopie : 01.44.05.99.13
http://www.institut-des-villes.org

Préfecture de Paris
50, avenue Daumesnil
75012 Paris
Tél. : 01.49.28.40.00 - Télécopie : 01.43.42.99.80

Remerciements

Association de Prévention du Site de la Villette
Christian Brulé, directeur général
Marie-Dominique Moreau, responsable de formation
Yves Jammet, coordinateur
Parc de la Villette - 211, avenue Jean Jaurès 75019 Paris
Renseignements sur le lexique : yjammet-lavillette@netcourrier.com

Comité de pilotage
Marie Boutaud, DRJS Ile-de-France
Nicole Cantagrel, DRAC Ile-de-France
Isabelle Condemine, Denis Robert, Caisse des dépôts et consignations - mission mécénat
Marie-Pierre Nédélec, Préfecture de Paris

Groupe lexique
Jean-Christophe Aguas, Mairie de Paris - Délégation à la Politique de la Ville et à l'Intégration
Catherine Beaugrand, plasticienne
Dominique Blaizot, Cité des Sciences et de l'Industrie, Direction de la communication
Elisabeth Caillet, ministère de l'Education Nationale, CNED - direction pédagogique, pôle art et culture
Inès Champey, critique d'art
François Faraut, DRAC Ile-de-France, conseiller en ethnologie
Pierre Mayol, ministère de la Culture et de la Communication - département des études et de la prospective
Philippe Pujas, Policultures, rédacteur en chef

Groupe stagiaires
Marie-Dominique Barot, Johann Bensadoun, Madani Braïk, Dave Collot, Annie Cotonnec, Sandra Febvay, François Gautret, Sabrina Hassani, Edwige Lajon, Franck Lunion, Michèle Mabondzo, Brigitte Parraud, Pascal Plumion, Louise Serridj, Valérie Suner, Cécile Vieillepeau, Nicolas Wagner

Conception graphique : Design corrélation

Relecture : Dominique Blaizot et Hervé Levert, Cité des Sciences et de l'Industrie - Direction de la communication.

Remerciements
Valérie Baran, Peggy Bouzzaglou, Patrick Broders, Vincent Broqua, Jean-Alain Cadet, Tiphaine Clauss-Rech, Gilles Dellebarre, Nadia Ernst, Nicole Fort, Viviane Genet, Paul-Armand Gette, Luc Géraudie, Didier Hémery, Thomas Hirschhorn, Francis Jeanson, Joël Houzet, Francis Lacloche, Claude Landreau, Marie-Laure Las Vergnas, Katell Lopez-Vicario, Julie Maille, Jean-Marie Mignon, Brigitte Perrault, Emmanuel Pierrat, Nicole Pot, Elisabeth Ratier, Claude Renard, Annie Roblet, Hugues Royer, Claude Rutault, Anne Souche, Isabelle Vieilleville, Julien Viteau

Cette publication a bénéficié du soutien de
Caisse des dépôts et consignations - mission mécénat
Cité des Sciences et de l'Industrie
Direction régionale des affaires culturelles Ile-de-France
Direction Régionale de la Jeunesse et des Sports Ile-de-France
Mairie de Paris
Préfecture de Paris

Ouvrage réalisé par l'imprimerie
de la Caisse des dépôts et consignations
mars 2003

